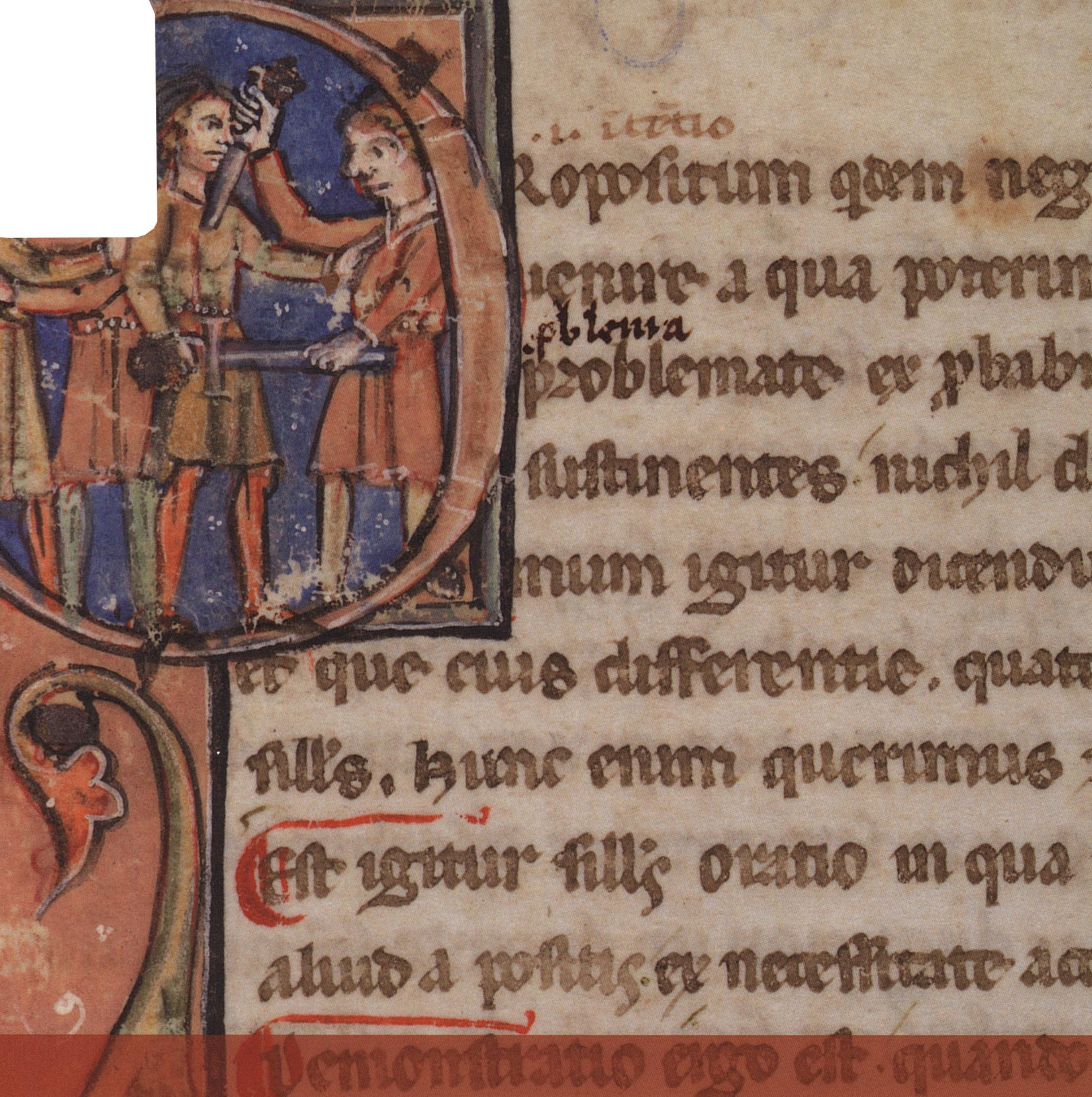


Médiévales 66

Harmonie Disharmonie

Printemps 2014
Semestriel

Presses Universitaires de Vincennes

Médiévales 66
Langue Textes Histoire

Revue semestrielle
fondée par
François-Jérôme
Beaussart
Bernard Cerquiglini
Orlando de Rudder
François Jacquesson
Claude Jean
Odile Redon

Code de diffusion 21066

Suivi d'édition :
Laurence Hallouin
Maquette intérieure, mise en page et suivi de fabrication :
Valérie Guillou

Couverture :
Conception graphique :
Félix Müller
Mise en page :
Sandrine Javelle

Illustration :
Initiale des *Topica* d'Aristote, détail (ms. BnF lat. 16595 f° 158 r°, 3e quart du XIIIe siècle).

Médiévales 66 **Printemps 2014**

Harmonie Disharmonie

Dossier coordonné par
Ludivine Jaquiery et Christopher Lucken

publié avec le soutien du Département de langues et
littératures latines et françaises médiévales de l'Université de Genève

Revue soutenue par l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS

Il n'y a pas que les garde-robes qui se renouvellent au printemps, et *Médiévales* aussi a décidé de faire peau neuve. Et cette mue complète est l'occasion pour la rédaction de remercier ceux qui, depuis plus de trente ans que la revue existe, ont contribué à modeler ses différents visages successifs : au premier rang Michel Pastoureau, dont le crayon alerte, de numéro en numéro, a produit la vignette servant d'identifiant à chaque livraison, puis Piero Brogi qui, à la fin des années 1990, a su négocier le virage chromatique et faire passer *Médiévales* du beige à l'orange tout en modernisant notre logo.

Nous passons aujourd'hui à un autre style et à un autre format : la revue sera un peu plus grande et ressemblera davantage à un livre – puissent nos lecteurs nous rester fidèles et accompagner le développement de cette nouvelle étape ! Sous la nouvelle identité graphique, nous maintiendrons l'identité intellectuelle de la revue qui demeurera un espace ouvert aux nouveaux thèmes de recherche et aux jeunes chercheurs, en publiant des textes à destination d'un large public.

Les temps changent mais *Médiévales* demeure...

Le Comité de rédaction

Harmonie Disharmonie

7 **Christopher Lucken et Ludivine Jaquiery**
Harmonie et disharmonie

25 **Amy Heneveld**
Concordia discors : l'harmonie de l'écriture médiévale

43 **Welleda Muller**
Figures de l'*harmonia mundi* dans les manuscrits
et les stalles gothiques en France.
Le roi David accordant sa harpe et les anges musiciens

65 **Philip Knäble**
L'harmonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge

81 **Amélie Bernazzani**
« *Ad imaginem et similitudinem Dei* » ?
Les personnages qui entourent le Christ mort
à l'épreuve de l'harmonie avec le divin

91 **Ludivine Jaquiery**
Esthétique de l'entremêlement dans les portraits du jeune Lancelot
et de Claudas de la Terre Déserte dans le *Lancelot* en prose

105 **Pascale Tiévant**
Le nain, une figure dé-mesurée,
dans les enluminures des manuscrits profanes
des XIVe et XVe siècles en France

121 **Thibaut Radomme**
Guillaume Crétin et la *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem* :
les chœurs, les cœurs et la poésie

Essais et recherches

141 **Marjorie Burghart**
Signata de mea marcha : les marques de marchands
dans les comptes du péage de Chambéry (XVe siècle)

159 **Marcelo Cândido da Silva**
L'« économie morale » carolingienne (fin VIIIe-début IXe siècle)

Point de vue

179 Hélène Noizet
De l'usage de l'archéogéographie

199 Notes de lecture
Hélène MILLET, *Le Concile de Pise. Qui travaillait à l'union de l'Église d'Occident en 1409 ?* (Clémence REVEST) ; Sylvie BÉPOIX, *Une cité et son territoire. Besançon, 1391, l'affaire des fourches patibulaires* (Patricia GUYARD) ; Z. David ZUWIYYA (éd.), *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages* (Sébastien GARNIER) ; Jean WIRTH, *L'Image à la fin du Moyen Âge* (Boris BOVE) ; Anne-Zoé RILLON-MARNE, *« Homo considera ». La Pastorale lyrique de Philippe le Chancelier. Une étude des conduits monodiques* (Martine CLOUZOT) ; François DEMOTZ, *L'An 888. Le Royaume de Bourgogne. Une puissance européenne au bord du Léman* (Nathanaël NIMMEGEERS) ; Didier LETT, *Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre. XIIe-XVe siècle* (Yasmina FOEHR-JANSSENS) ; Thomas M. CHARLES-EDWARDS, *Wales and the Britons. 350-1064* (Alban GAUTIER) ; Valérie TOUREILLE, *Crime et châtiment au Moyen Âge (Ve-XVe siècle)* (Isabelle MATHIEU)

219 Livres reçus

Médiévales 66, printemps 2014, p. 7-24

Christopher Lucken et Ludivine Jaquiery

Harmonie et disharmonie

« La consonance [*consonantia*] est l'accord [*concordia*], réduit à l'unité [*in unum redacta*], de sons dissemblables [*dissimilium inter se vocum*] », affirme Boèce dans son *De institutione musica*, traité de musique composé vers 510 qui synthétise les principes fondamentaux de la théorie pythagoricienne et platonicienne de la musique et qui, de l'époque carolingienne à la fin du Moyen Âge, servira de référence principale à toute réflexion relative à cette « discipline »[1]. La consonance ne concerne donc pas tant les sons qui entretiennent une relation d'identité ou de similitude, que ceux qui se distinguent les uns des autres selon un rapport d'inégalité. Il n'y aurait pas besoin de consonance, en effet, s'il n'y avait au préalable une différence. La consonance désigne du même coup la résolution d'une disparité entre des sons distincts (comme entre toutes sortes d'éléments dissemblables), de sorte qu'ils s'unissent et composent un ensemble dont les différentes parties sont reliées de manière cohérente et forment ainsi, en quelque sorte, un seul et même son. C'est ce que souligne Boèce lorsqu'il dit que « les sons qui, faute de rapport d'inégalité, ne discordent pas (*quae nulla inaequalitate discordant*), ne réalisent aucune consonance du tout[2] ». Comme l'illustre de manière emblématique l'expression *concordia discors*, qui remonte à l'Antiquité, il n'y a pas d'harmonie sans disharmonie[3].

1. Boèce, *Traité de la musique*, I, iii (trad. C. Meyer, Turnhout, 2004, p. 38-39). Sur la théorie musicale de Boèce et sa diffusion, voir en dernier lieu M. T. Rimple, « The Enduring Legacy of Boethian Harmony », dans N. H. Kaylor, P. E. Phillips éd., *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, Louvain, 2012, p. 447-478 ; sur la notion de consonance – et de dissonance – chez Platon, *cf.* C. Lucken, « Consonance-Dissonance. De Platon à Nietzsche », dans C. Lucken, J. Rigoli éd., *Du Bruit à l'œuvre. Vers une esthétique du désordre*, Genève, 2013, p. 191-241 (p. 197-213).
2. *Ibid.*
3. Sur la notion d'harmonie (au Moyen Âge et au-delà), *cf.* en particulier L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963, ouvrage tiré de deux études parues en 1944 et en 1945 dans la revue *Traditio* et qui a récemment fait l'objet d'une

Concordia discors

C'est à ce célèbre syntagme qu'est consacrée l'étude d'Amy Heneveld qui ouvre le dossier thématique de ce numéro de *Médiévales*[4]. Cette dernière en retrace et en analyse un certain nombre d'emplois significatifs, de l'Antiquité au XIIIe siècle, dus à différents auteurs qui l'appliquent non seulement à la musique, mais aussi à l'écriture, aux multiples textes de lois chargés de régir la vie des hommes[5], aux relations de l'âme et du corps comme à celles entre les différents éléments du corps, aux diverses composantes de la société et au monde entier[6]. Si tout ensemble est constitué d'éléments distincts et potentiellement discordants, il est également gouverné par un principe de concorde qui en assure l'unité – principe qui peut également être identifié à l'*amour*[7].

Toute dissonance finit-elle pour autant par former une consonance ? La disharmonie est-elle toujours destinée à devenir harmonieuse ? Le caractère déplaisant de nombreuses productions sonores semble y contredire. Si « une douce cantilène charme les jeunes enfants », affirme Boèce, « un air rude et sauvage [*aliquid vero asperum atque inmite*] interrompt le plaisir de l'audition[8] ». Le plaisir ou le déplaisir que suscite un ensemble de sons

excellente traduction française annotée : *L'Harmonie du monde. Histoire d'une idée*, trad. G. FIRMIN, Paris, 2012 ; voir aussi le catalogue de l'exposition organisée par la Cité de la musique : *Moyen Âge entre ordre et désordre*, Paris, 2004.

4. Les six études qui composent ce dossier thématique sont tirées d'une Journée d'études de l'Association des Jeunes Chercheurs Médiévistes de l'Université de Genève, organisée le 11 mai 2012 par Ludivine Jaquiery et Dora Kiss Muetzenberg. Nous remercions vivement le Département de langues et de littératures françaises et latines médiévales de l'Université de Genève pour son soutien financier à la publication de cet ensemble, et plus particulièrement, pour le suivi scientifique, le Professeur Jean-Yves Tilliette.

5. Comme le souligne notamment le titre habituellement donné au Moyen Âge au *Décret* de Gratien (XIIe siècle) : *Concordia discordantium canonum. Cf.* S. KUTTNER, *Harmony from Dissonance : An Interpretation of Mediaeval Canon Law*, Latrobe (PA), 1960, repris dans *History of Ideas and Doctrines of Canon Law in the Middle Ages*, Londres, 1980 ; H. de LUBAC, « À propos de la formule *diversi sed non adversi* », dans *Mélanges Lebreton*, *Recherches de science religieuse*, 39-40 (1951-1952), t. II, p. 27-40.

6. Notamment à travers la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères : parmi les nombreuses études sur le sujet, *cf.* P. Boyancé, « Les Muses et l'harmonie des sphères », dans *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, Paris, 1946, t. I, p. 1-16 ; B. MACLACHLAN, « The Harmony of the Spheres : *dulcis sonus* », dans R. W. WALLACE, B. MACLACHLAN éd., *Harmonia mundi. Musice e filosofia nell'Antichità*, Rome, 1991, p. 7-20 ; M. ARMISEN-MARCHETTI, « L'harmonie des sphères chez Macrobe, *Comm.* II, 1-4 », dans P. DEFOSSE éd., *Hommages à Carl Deroux*, t. IV, *Archéologie et Histoire de l'Art, Religion*, Bruxelles, 2003, p. 268-282.

7. *Cf.* C. J. DE VOGEL, « *Amor, quo caelum regitur* », *Vivarium*, 1 (1963), p. 1-40 ; P. DRONKE, « L'amor che move il sole e l'altre stelle », *Studi medievali*, 6 (1965), p. 389-422.

8. BOÈCE, *Traité de la musique*, I, I, p. 28-29.

paraît à première vue susceptible de déterminer son caractère harmonieux ou disharmonieux[9] :

> La consonance est la fusion [*mixtura*] d'un son aigu et d'un son grave parvenant aux oreilles de manière agréable et homogène [*suaviter uniformiterque*]. La dissonance en revanche est le choc rude et désagréable [*aspera atque iniucunda*] de deux sons entremêlés [*permixtorum*] venant frapper l'oreille. Tant que ces sons ne veulent pas se mélanger [*misceri*] les uns aux autres et que chacun, en quelque sorte, s'efforce d'atteindre l'oreille en demeurant intact, et que l'un s'oppose à l'autre, ils parviennent, en effet, l'un et l'autre aux sens de manière désagréable.

À la fois douce et uniforme, la consonance séduit les sens et s'avère source de plaisir ; la dissonance, au contraire, âpre et agressive, ne peut que gêner l'audition et déplaire. Boèce refuse cependant de fonder son jugement sur de simples sensations. Si « le sens de l'ouïe reconnaît la consonance », c'est à la raison d'en apprécier le « poids » et la véritable nature[10] :

> Chaque fois que l'on tend deux cordes, l'une étant plus grave, qu'elles sont mises en vibration simultanément et qu'elles font entendre un son pour ainsi dire homogène et agréable [*permixtum quodammodo et suavem sonum*] – les deux voix vont alors se fondre pour n'en former qu'une, comme si elles étaient jointes l'une à l'autre [*duaeque voces in unum quasi coniunctae coalescunt*] : on obtient alors ce que l'on appelle une consonance. En revanche, lorsqu'elles sont mises en vibration simultanément, que chacune semble aller son propre chemin et qu'elles ne se mélangent pas [*nec persmiscent*] pour offrir à l'oreille un son agréable et unique composé de deux autres [*suavem atque unum ex duobus compositum sonum*], il y a alors ce que l'on appelle une dissonance.

La raison et les sens semblent, cependant, parfaitement s'accorder : les sons agréables à l'oreille s'avèrent homogènes, tandis que ceux qui la blessent demeurent distincts. Si la consonance est le produit de sons qui,

9. « Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens. Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. Nam dum sibimet misceri nolunt et quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum insuaviter uterque transmittitur. » (*Ibid.*, I, VIII, p. 44-45.)

10. « Consonantiam vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit. Quotiens enim duo nervi uno graviore intenduntur simulque pulsi reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duaeque voces in unum quasi coniunctae coalescunt ; tunc fit ea, quae dicitur consonantia. Cum vero simul pulsis sibi quisque ire cupit nec permiscent ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est, quae dicitur dissonantia. » (*Ibid.*, I, XXVIII, p. 84-85.)

bien que différents, se mélangent au point de constituer une parfaite unité, la dissonance est le résultat de sons qui ne parviennent pas à se mêler et à fusionner au sein d'une même composition. Les sons qui donnent lieu à une dissonance se refusent ou ne réussissent pas à s'attacher et à faire lien. Ils préfèrent rester seuls, séparés les uns des autres, chacun luttant contre les sons produits en même temps que lui, comme s'ils étaient ennemis, afin de conserver son inaliénable et inégalable intégrité, cherchant à se faire entendre sans entrer en résonance avec quelque autre que ce soit, ni subir son influence.

Aussi, bien que toute consonance soit nécessairement fondée sur des sons différents, tous les sons ne sont pas liés les uns aux autres selon une relation telle qu'ils sont capables de donner forme à une semblable association. Encore faut-il, en effet, qu'ils entretiennent entre eux un rapport particulier fondé sur des proportions numériques définies. Comme le souligne Macrobe dans son *Commentaire au Songe de Scipion* (*ca* 430), à propos du son « qu'engendre un choc quelconque de l'air » et qui peut produire « soit un effet sonore doux et musical [*dulce* [...] *et musicam*], soit une résonance incongrue et désagréable [*ineptum et asperum*] », « si le choc est réglé par une loi numérique précise, il en résulte une modulation structurée et harmonieuse [*compositum sibique consentiens modulamen*] ; mais lorsque le bruit résulte d'un heurt désordonné et n'obéissant à aucune mesure [*tumultaria et nullis modis gubernata collisio*], c'est un fracas confus et informe [*fragor turbidus et inconditus*] qui blesse l'oreille[11] ». C'est ce qu'aurait compris Pythagore, en parvenant à dégager les règles numériques sur lesquelles reposent les principales consonances. D'après la légende que rapporte Boèce, ce dernier aurait découvert « la proportionnalité qui fonde la concorde des sons [*haec sonorum concordia iungeretur*] », après avoir entendu « des coups de marteaux dont les divers sons produisaient en quelque sorte un accord harmonieux [*ex diversis sonis unam quodam modo concinentiam*] » et en avoir étudié les caractéristiques[12]. Une telle proportionnalité est définie par les intervalles qui séparent un son d'un autre. Tous les intervalles ne se prêtent pas, cependant, à la consonance. En effet, comme le souligne Martianus Capella dans le Livre IX des *Noces de Philologie et de Mercure* (composé entre 410 et 429), consacré à la figure d'*Harmonie*, « les uns sont appelés λογιχά [rationels], et les autres, άλογα [irrationnels] : sont rationnels ceux dont nous pouvons faire reposer la consonance sur une proportion ; sont irrationnels ceux qui ne sont pas fondés sur un rapport numérique [*ratio*] ; de même, les uns sont consonants,

11. MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion*, II, 1.5-6 (éd. et trad. M. ARMISEN-MARCHETTI, Paris, t. II, 2003, p. 3).

12. BOÈCE, *Traité de la musique*, I, x, p. 48-49. *Cf.* en particulier B. VAN MYMEERSCH, « La philosophie pythagoricienne du nombre et la musique », *Revue belge de musicologie*, 51 (1997), p. 5-16.

les autres dissonants [*alia convenientia, alia discrepantia*] [...][13] ». Mais, tandis que « le nombre des intervalles dissonants est excessivement grand, en revanche les intervalles consonants sont au nombre de six dans chaque trope » : soit la quarte, la quinte et l'octave, auxquels s'ajoutent ces trois mêmes intervalles augmentés chacun d'une octave[14]. Ce sont là, pour la tradition pythagoricienne, les seuls proportions ou intervalles rationnels susceptibles de produire une musique harmonieuse[15]. Aussi, selon Boèce, pour qu'à partir d'une corde frappant l'air à plusieurs reprises et produisant de nombreux sons un seul son parvienne aux oreilles, il faut que « les vibrations des sons graves » soient « commensurables avec les vibrations des sons aigus, comme dans les rapports dont il a été question plus haut ». Seule la présence d'une telle « commensuration [*commensuratio*] », c'est-à-dire d'intervalles fondés sur des rapports numériques impliquant des unités de mesure communes, permet à des sons différents de réaliser « une fusion » et d'être réunis « en une seule consonance[16] ». C'est ainsi que la *discordia* peut être englobée dans une *concordia* qui l'empêchera de n'être jamais que disharmonie, désaccord et destruction.

Cette conception pythagoricienne de la consonance (et de la dissonance) est résumée par Boèce au début du Livre IV de son *De institutione musica*[17] :

> Tout son semble composé, comme s'il était formé de certaines parties. Toute conjonction de parties [*partiuum coniunctio*] est assurée par un certain nombre de rapports [*proportionibus*]. La conjonction de sons, par conséquent, est formée de rapports. Or les rapports sont généralement évalués à l'aide de nombres. On trouve un rapport simple entre les nombres dans les multiples, les superpartiels ou les superpatients. Or les sons consonants ou dissonants sont perceptibles selon des rapports multiples ou superpartiels.

13. Martianus Capella, *Les Noces de Philologie et Mercure*, t. IX, *Livre IX, L'harmonie* (éd. et trad. J.-B. Guillaumin, Paris, 2011, § 949, p. 46-47).

14. *Ibid.*, § 950, p. 47-48.

15. Comme le souligne Boèce au terme de son *De arithmetica* (*Institution arithmétique*, II, 54. 1 et 8, éd. et trad. J.-Y. Guillaumin, Paris, 2002, p. 174 et 177), la quarte (*diatessaron*), la quinte (*diapente*) et l'octave (*diapason*) constituent l'ensemble des « accords musicaux » (*omnes musicas consonantias*), soit les trois intervalles permettant une « harmonie suprême et parfaite » (*maxima perfectaque armonia*).

16. Boèce, *Traité de la musique*, I, xxxxi, p. 88-89.

17. « [...] omnis sonus quasi ex quibusdam partibus compositus esse videatur. Omnis autem partium coniunctio proportionibus constituta est. Sonorum igitur coniunctio proportionibus constituta est. Proportiones autem principaliter in numeris considerantur. Proportio vero simplex numerorum vel in multiplicibus vel in superparticularibus vel in superpartientibus invenitur. Secundum multiplices vero proportiones vel superparticulares consonae vel dissonae voces exaudiuntur. Consonae quidem sunt, quae simul pulsae suavem permixtumque inter se coniungunt sonum. Dissonae vero, quae simul pulsae non reddunt suavem neque permixtum sonum. » (*Ibid.*, IV, i, p. 224-225.)

> Les sons consonants sont ceux qui, émis en même temps, se mêlent pour former une sonorité agréable et homogène [*suavem permixtumque inter se coniungunt sonum*]. Les sons dissonants sont ceux qui, émis en même temps, ne produisent pas une sonorité agréable ou homogène.

Conformément à la découverte de Pythagore, les consonances correspondent à une série de proportions numériques à la fois simples et mesurables. Si elles sont agréables, alors que les dissonances sont généralement désagréables, il ne suffit donc pas d'y trouver un certain plaisir : les sensations peuvent tromper ou être source de confusion, alors que la raison, procédant de manière rigoureuse à l'aide du calcul, ne saurait se laisser induire en erreur par des impressions. Seuls les sons régis entre eux par des rapports numériques déterminés sont consonants[18] :

> Bien que l'oreille semble percevoir quelque chose de consonant lorsque l'on rapporte à un son un petit son distant de deux tons et d'un demi-ton entier, il est démontré que cela n'est pas consonant par nature. Mais puisqu'aucun sens ne parvient à saisir les choses très petites, aussi le sens de l'ouïe ne parvient-il à distinguer la différence qui se présente au-delà du consonant. Elle pourra cependant être perçue si cette particule grossit par la répétition incessante des mêmes erreurs. Car ce que l'on a du mal à percevoir dans la chose la plus petite se distingue parfaitement une fois assemblé et réuni, et que cela commence à prendre une certaine ampleur.

Si une consonance implique par définition des sons entretenant un rapport d'inégalité, elle doit également répondre à une forme d'égalité, soit à un rapport numérique fondé sur des mesures communes. Elle ne saurait donc relier entre eux des éléments qui seraient simplement différents et dont la *varietas* ou la diversité se suffirait à elle-même. Les sons dont les relations demeurent étrangères à de telles proportions, aussi infime ou imperceptible que soit l'écart qui les caractérise, ne peuvent que s'avérer dissonants. Il n'y a pas, de ce point de vue, d'autre harmonie que celle gouvernée par la raison des nombres. Tout ce qui échappe à un tel principe de régulation ne peut qu'être – ou rester – marqué par la disharmonie.

Ces réflexions ne sauraient être réduites à la seule musique (au sens relativement réduit que l'on donne aujourd'hui à ce terme). « Aucune discipline ne peut [...] être parfaite sans la musique », affirme par exemple

18. « Quodsi videtur auribus consonum aliquid canere, cum cuilibet voci duos tonos ac semitonium integrum distans vocula comparetur, id non esse consonum natura monstratur ; sed quoniam sensus omnis, quae minima sunt, comprehendere nequeat, idcirco hanc differentiam, quae ultra consonum procedit, sensum aurium non posse distinguere, fore autem ut decrescat errores. Nam quod in minimo haud sane cernitur compositum coniunctumque, cum iam magnum esse coeperit, pervidetur. » (*Ibid.*, III, I, p. 170-173.)

Isidore de Séville dans son *De musica*, soit la section consacrée à cet art des *Étymologies* (composées dans le premier quart du VIIe siècle) ; car, poursuit-il, « rien n'existe sans elle. La composition du monde lui-même, dit-on, obéit à une sorte d'harmonie de sons [*ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse compositus*] et la révolution du ciel lui-même est soumise à l'harmonie musicale [*sub armoniae modulatione revolvi*][19] ». Fondée sur le cours des sphères célestes reliées les unes aux autres selon des proportions et une cohésion exemplaires, la musique désigne avant tout le principe harmonique qui doit gouverner le monde tout entier – de la nature aux sociétés humaines[20]. « Musique du monde » créé par le Démiurge (selon le *Timée* de Platon), elle s'applique aussi bien aux astres qu'aux quatre éléments dont tout corps serait composé et aux quatre saisons ; « musique de l'homme », elle permet aux différentes parties du corps et de l'âme dont ce dernier est constitué de rester unies et de se maintenir en équilibre « selon un ordre soigneusement établi » ; « musique instrumentale », elle s'applique à la voix humaine comme aux instruments de musique[21]. Nature, dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun (XIIIe siècle), ne manquera pas de souligner à son tour le rôle déterminant des « cors du ciel », « Qui tornoient en leur esperes, / Si com l'establi Dieus li peres », au moment d'exposer à l'amant les principes harmoniques qui régissent toute chose relevant de son pouvoir de création[22] :

> La font entr'euls leur armonies,
> Qui sont causes de melodies
> Et des diversetez de tons
> Que par acordances metons
> En toutes manieres de chant :
> N'est riens qui par celes ne chant.

19. ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies, Livre III, Les mathématiques*, 16.1 (éd. et trad. G. GASPAROTTO et J.-Y. GUILLAUMIN, Paris, 2009, p. 58-59).

20. Comme le souligne par exemple Cicéron dans le *De republica* (II, 42), cité par saint Augustin dans son *De civitate Dei* (II, 21) : « De même que dans le jeu des lyres et des flûtes, dans l'expression du chant et des voix, il faut garder un certain accord entre les divers sons émis, sans quoi ils se rendent insupportables aux oreilles délicates par leur confusion et leur discordance, tandis que, grâce à l'équilibre des voix différentes, le concert devient harmonieux et concordant ; de même, par les relations bien réglées entre les ordres supérieurs, moyens et inférieurs, comme entre divers sons, la cité trouve son harmonie par l'accord de ses parties les plus différentes [*moderata ratione civitatem consensu dissimillimorum concinere*]. Ce que le musiciens appellent harmonie dans le chant, s'appelle concorde dans la cité. » (SAINT AUGUSTIN, *Le Cité de Dieu*, éd. B. DOMBART, A. KALB, trad. G. COMBÈS, Paris, 1959, t. I, p. 370-371.) *Cf.* P. MORPURGO, *L'Armonia della natura e l'ordine dei governi (secoli XII-XIV)*, Florence, 2000.

21. BOÈCE, *Traité de la musique*, I, II, p. 32-35.

22. GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, v. 16949-16978 (éd. et trad. A. STRUBEL, Paris, 1992, p. 980-981).

Et muent par leur influances
Les accidenz et les sustances
Des choses qui sont souz la lune.
Par leur diversite commune
S'espaissent li cler element;
Clers font li espes ensement.
Et froit et chaut et sec et moiste
Tout aussi comme en une boiste
Font il en chascun cors venir
Pour leur parz ensamble tenir.
Tout soient il contrariant,
Les vont ensamble liant.
Si font pais de .IIII. anemis
Quant si les ont ensamble mis
Par atrempance couvenable
A complession raisonnable,
Pour former en la meilleur forme
Toutes les choses que je forme.

C'est là qu'ils produisent entre eux leurs harmonies, causes des mélodies et des diverses sortes de tons que nous mettons, par les accords, en toutes formes de chants : il n'est rien qui par elles ne chante. De plus, ils modifient par leurs influences les accidents et les substances des choses qui existent sous la lune. Dans leur diversité commune, ils rendent opaques les éléments transparents et de la même façon ils rendent clairs les opaques. Et le froid, le chaud, le sec et l'humide, ils le font venir dans chaque corps, comme dans une boîte, pour qu'ensemble ils tiennent leur rôle. Bien qu'ils soient opposés, ils les lient entre eux en permanence, et font la paix entre quatre ennemis quand ils sont réunis selon un mélange convenablement proportionné et d'après un assemblage dicté par la raison pour donner la meilleure forme à toutes les choses que je forme.

Du fait que « l'âme du monde a été formée par une concorde musicale [*musica convenentia fuisse coniunctam*] » et « en vertu de ce qui est rassemblé en nous et harmonieusement agencé [*iunctum convenienterque coaptatum*] », comme l'affirme Boèce, lorsque « nous recevons ce qui dans les sons est justement et harmonieusement assemblé [*apte convenienterque coniunctum*], et que nous en sommes charmés, nous comprenons alors que nous-mêmes sommes constitués à sa ressemblance [*eadem similitudine compactos*]. La ressemblance, en effet, est l'amie [*amica est enim similitudo*], la dissemblance haïssable et néfaste [*dissimilitudo odiosa atque*

contraria][23] ». Le plaisir que l'homme éprouve lorsqu'il entend des sons qui forment une agréable consonance tiendrait au fait qu'il subit ou qu'il perçoit, fût-ce inconsciemment, une harmonie similaire à celle qui préside à sa propre constitution. Non seulement la musique sonore est appelée à témoigner de l'harmonie qui ordonne l'univers, mais elle est aussi susceptible d'exercer une certaine influence sur les sentiments ou le comportement de chaque individu : « les rythmes et les modes descendent jusqu'à l'âme », souligne Boèce, de sorte qu'ils « affectent et façonnent l'esprit selon leur manière d'être[24] ». Ils permettent donc de rétablir l'harmonie que l'homme aurait perdue. Ainsi, par exemple, Pythagore est-il parvenu, à l'aide d'un mode adapté, à adoucir et à tempérer (*temperare*) l'âme d'un jeune homme excité et rendu furieux par le « mode phrygien » qu'il avait entendu précédemment, « jusqu'à ramener son esprit à un état totalement pacifié[25] ».

Ordre et beauté de la création divine

La conception pythagoricienne de la consonance et de l'harmonie musicales sera reprise et prolongée dans une grande mesure par les Pères de l'Église[26]. Dieu, « éternel et suprême principe des harmonies, de la similitude, de l'égalité et de l'ordre [*principatu numerorum et similitudinis et aequalitatis et ordinis*] », comme l'écrit saint Augustin dans son *De musica* (*ca* 389)[27], se substitue bien sûr à l'Âme du monde. « Divine Providence qui a créé et qui gouverne toutes choses », c'est Lui qui « fait que l'âme pécheresse et misérable, elle aussi, est réglée par des harmonies », en produisant « jusque dans les bas-fonds de la corruption charnelle ; et ces harmonies certes peuvent être de moins en moins belles, mais elles ne peuvent manquer tout à fait de beauté [*pulchritudine*][28] ». Quels que soient la déchéance et l'éloignement de Dieu qui la caractérisent, toute âme conserverait en elle la trace de cette harmonie qui fonde ici la beauté. Or, précise Augustin, « l'harmonie [*numerus*] commence par l'unité, elle tire sa beauté de l'égalité et de la symétrie [*aequalitate ac similitudine*], et l'ordre en est l'union [*et ordine copulatur*] ». Aussi, étant donné que « tout ce qui

23. Boèce, *Traité de la musique*, I, i, p. 22-23.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 26-27.

26. *Cf.* T. Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique*, Strasbourg, 1931 ; J. McKinnon, *Music in Early Christian Literature*, Cambridge, 1987.

27. Saint Augustin, *La Musique*, VI, xvii, 58 (éd. et trad. G. Finaert et F.-J. Thonnard, Paris, 1947, p. 474-475).

28. *Ibid.*, VI, xvii, 56, p. 470-71. Sur la notion de beauté au Moyen Âge, *cf.* E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946 (3 vol.) ; U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* [1987], trad. M. Javion, Paris, 2002.

est, dans la mesure où il est, a été créé et façonné par un Unique principe au moyen d'une beauté qui est égale et semblable aux richesses de sa bonté», «aucune nature ne manque, pour être ce qu'elle est, de tendre vers l'unité, de s'efforcer, autant qu'elle peut, de rester semblable à elle-même, de garder son ordre propre, soit dans le temps, soit dans le lieu, soit en assurant sa conservation par un bon équilibre corporel[29]». C'est parce que l'homme désire l'unité, l'égalité et la similitude qui fondent l'harmonie, qu'il aime normalement les «belles choses», plutôt que les «choses laides» ou difformes (*deformia*) que semblent apprécier ceux que «les Grecs appellent vulgairement *saprophiles*», car personne, selon Augustin, «n'aime les objets dont la laideur [*foeditate*] blesse les sens[30]». Or «ces choses belles plaisent par leur harmonie dans laquelle [...] nous recherchons l'égalité», tandis que «nous nous détournons [...] d'un éclat excessif et nous refusons de considérer ce qui est trop obscur; et de même, dans les sons, nous fuyons ceux qui sont excessifs et nous n'aimons pas ceux qui se réduisent à un bourdonnement[31]»:

> Ainsi donc, lorsque, dans ces objets, nous cherchons ce qui nous convient selon la mesure de notre nature et repoussons ce qui ne nous convient pas, sachant du reste qu'ils conviendraient à d'autres vivants, n'est-ce pas encore une certaine loi d'égalité qui nous plaît, quand nous reconnaissons que là aussi, par des moyens plus cachés, le semblable est mis en rapport avec le semblable? On peut observer ce fait dans les parfums, dans les saveurs et dans le toucher; il serait long d'en poursuivre l'exposé en détail, mais très facile de l'expérimenter. Car il n'y en a aucun parmi ces objets sensibles qui ne nous plaisent point par leur égalité, ou par leur similitude. Là où réside l'égalité et la similitude, là est le principe de l'harmonie et du nombre, car rien n'a autant d'égalité et de similitude que l'un comparé à l'un.

La beauté étant fondée sur l'harmonie du nombre, le plaisir que suscitent les choses sensibles serait dû à la similitude que l'homme y perçoit entre elles et lui. Mais si les «nombres sonores» sont «la cause de ces nombres qui sont reçus dans l'oreille quand nous entendons», selon Augustin, il faut leur préférer ceux qui sont produits dans la mémoire[32]. L'âme ne reçoit pas

29. *Ibid.* (nous avons interverti ici les deux moments de l'argumentation d'Augustin).

30. *Ibid.*, VI, XIII, 38, p. 440-443 (*saprophile* signifie mot à mot «qui aime la laideur»). D'après Platon, «le défaut de grâce dans l'apparence, le manque de rythme et d'harmonie s'apparentent à la laideur du langage et du caractère» (PLATON, *La République*, III, 401a, trad. G. LEROUX, Paris, 2002, p. 188). Sur la laideur du point de vue esthétique, *cf.* K. ROSENKRANZ, *Esthétique du laid* [1853], trad. G. RAULET et S. MULLER, Paris, 2004; U. ECO éd, *Histoire de la laideur* [2007], trad. M. BOUZAHER, Paris, 2007.

31. *Ibid.*, p. 442-445.

32. *Ibid.*, VI, IV, 7, p. 373-374.

l'harmonie des corps ; c'est elle qui les imprime plutôt « aux corps après les avoir reçues du Dieu souverain ». Aussi l'âme devient-elle meilleure « en se dépouillant [des nombres ou des harmonies] qu'elle reçoit des corps, lorsqu'elle se détourne des sens charnels et se réforme selon les harmonies divines de la Sagesse[33] ». Ce n'est donc pas la musique elle-même ou toute autre forme d'art et de manifestation sensible qui, pour Augustin, permet à l'homme de retrouver l'équilibre et la similitude qui doivent régir son être, mais l'harmonie avec laquelle Dieu façonne toute chose. La seule musique à même de pénétrer l'âme humaine sans risquer d'être pervertie ou désaccordée par les sensations serait alors celle des Anges, soit ces « harmonies rationnelles et intelligibles des âmes saintes et bienheureuses » qui, « accueillant sans aucun intermédiaire la loi même de Dieu [...], transmettent cette loi jusqu'à l'ordre établi sur terre et dans les enfers[34] ». « Rendues rauques par les soucis de la chair, les voix de la louange humaine ne suffisent pas à chanter la majesté divine », affirme à son tour un poème latin du XIIe siècle ; c'est pourquoi cette dernière « a ordonné à la milice angélique de lui chanter aux cieux une sainte symphonie et de faire en sorte d'imposer, par son mouvement, une concorde harmonieuse aux diverses discordes du monde[35] ».

La musique vocale et instrumentale n'a pas été éliminée pour autant de l'Église chrétienne. Elle ne saurait toutefois se détacher de l'harmonie divine et c'est elle qu'il faut transmettre avant tout. Plusieurs figures emblématiques servent d'ailleurs à le rappeler. Ce sont deux d'entre elles qu'analyse ici Welleda Muller à partir des images qu'en offrent les manuscrits et les stalles gothiques répertoriés en France. La première est David, auteur emblématique des Psaumes. Connu pour avoir arraché « Saül à l'esprit immonde grâce à l'art musical[36] », David est souvent représenté en train d'accorder sa harpe. Il illustre ainsi symboliquement le rôle qui lui est attribué : celui de rendre au monde l'harmonie dont l'humanité aurait perdu la clé. La seconde figure est celle du chœur céleste des Anges musiciens, qui remplace en quelque sorte, pour la tradition chrétienne, l'harmonie des sphères issue de la pensée platonicienne. Comme l'affirme saint Augustin dans son *De musica*, les Anges sont chargés de communiquer aux hommes l'harmonie du Créateur dont ils sont les messagers en même temps qu'ils célèbrent sa gloire éternelle. Les images consacrées à ces deux

33. *Ibid.*, p. 376-377.

34. SAINT AUGUSTIN, *La Musique*, VI, XVII, 58, p. 476-477.

35. « Voces laudis humane / curis carneis rauce / non divine maiestati / cantu sufficiunt, / Que angelicam / sibi militiam / in excelsis psallere / sanctam iussit / simphoniam / Nec non variam / mundi discordiam / se movendo concordem / dare fecit / armoniam. » (*The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia)*, 3, 1-2, éd. et trad. anglaise J. M. ZIOLKOWSKI, New York/Londres, 1994, p. 4.)

36. ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, III, 16.3, p. 58.

figures ne peuvent faire entendre à proprement parler leur musique : elles n'en transmettent pas moins l'exigence d'une harmonie céleste qu'aucun instrument ni aucune voix ne saurait véritablement traduire de manière sonore.

C'est à une autre pratique « musicale » que s'intéresse Philip Knäble dans l'étude qu'il consacre à une danse paraliturgique pratiquée jusqu'au XVI[e] siècle par les membres du clergé d'Auxerre. Cette dernière a pour particularité d'avoir comme accessoire un ballon de grande taille. Plutôt que s'apparenter à un divertissement sportif ou à une fête courtoise, comme la célèbre carole du Jardin de Déduit dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, susceptible d'entraîner dans son cours délicieux ceux qui cèdent à son charme comme à leurs propres passions, cette danse semble au contraire représenter la danse des astres. En mimant le mouvement des sphères célestes, le clergé auxerrois célèbrerait le retour de l'harmonie, soit une victoire de l'amour et de la concorde sur les forces diaboliques de la discorde et de la division, d'autant qu'il effectue une telle chorégraphie à l'occasion de la fête de Pâques.

L'harmonie à l'épreuve de la dissemblance

« La ressemblance [...] est l'amie, la dissemblance haïssable et néfaste », affirme Boèce, qui justifie ainsi le fait que l'homme aime l'harmonie musicale et y trouve du plaisir, l'invitant du même coup à se rendre compte qu'il est composé à sa ressemblance. De façon analogue, la ressemblance ou la similitude (*similitudo*) est, pour saint Augustin, l'un des principes fondamentaux sur lesquels reposent l'harmonie et le nombre, l'attraction que suscite sa beauté incitant l'homme à se rapprocher de Celui qui en est la source et à l'image et à la ressemblance duquel il a lui-même été créé (d'après la Genèse, I, 26). En revanche, l'âme qui se disperse et perd tout équilibre ne fait que « rendre son Dieu lointain[37] » ; aussi ne peut-elle que se retrouver séparée de Lui dans la « région de la dissemblance [*regio dissimilitudinis*] », un lieu sans limite, étranger à toute identité comme à toute forme définie par la ressemblance, où l'homme ne saurait éviter de s'égarer dans la confusion et la démesure[38]. Plutôt que de s'apparenter à Dieu, l'âme devient en quelque sorte semblable aux bêtes privées de raison,

37. SAINT AUGUSTIN, *La Musique*, VI, XIII, 40, p. 446-447.

38. SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, VII, XI, 16 (éd. M. SKUTELLA et trad. E. TRÉHOREL et G. BOUISSOU, Paris, 1962, t. I, p. 616-617). Sur la *regio dissimilitudinis*, expression d'origine platonicienne (*Politique*, 273d), *cf.* F. CHÂTILLON, « *Regio dissimilitudinis* », dans *Mélanges F. Podechard*, Lyon, 1945, p. 85-102 ; É. GILSON, « *Regio disimilitudinis* de Platon à saint Bernard de Clairvaux », *Mediaeval Studies*, 9 (1947), p. 108-130 ; P. COURCELLE, « Tradition néo-platonicienne et traditions chrétiennes de la "Région de dissemblance" (Platon, *Politique*, 273d) », *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 24 (1957), p. 5-33.

comme l'affirme par exemple Guillaume de Saint-Thierry dans son *De natura corporis et animae* (*ca* 1138-1145)[39] :

> Créée pour posséder l'image et la vision de Dieu, au moment où elle aurait dû commencer à goûter Dieu, [l'âme] commence à en perdre le goût. Se retirant « de la face de Dieu » comme Caïn, elle habite la région de la dissemblance, la terre de Naïm, c'est-à-dire de la commotion. Bannie de la vertu, elle se soumet aux vices, devenue étrangère à la paix des fils de Dieu, elle est agitée de troubles intérieurs, elle dévoie ses talents naturels en malice et en ruse, elle devient perverse, elle se plonge scandaleusement dans les attraits de la sensualité animale et s'adonne à la luxure. Elle devient « comme le cheval et le mulet qui n'ont aucune intelligence », habile seulement à faire le mal, mais ne sachant pas bien faire. Nul souci d'elle-même, aucun souvenir de Dieu.

L'homme apparaît sommé ici de choisir entre la ressemblance et la dissemblance comme entre l'harmonie et la disharmonie. Ce sont un tel objectif et une telle opposition que représente la *Crucifixion* attribuée au Maître de la Croix des Piani d'Invrea conservée au musée des Beaux-Arts de Tours (*ca* 1330), commentée par Amélie Bernazzani dans son étude. Dans ce tableau, le bon larron offre des traits communs avec le Christ, tandis que le mauvais larron s'en distingue. De même, les spectateurs qui entourent le Christ présentent des caractères qui les éloignent de ce dernier ou, au contraire, qui l'en rapprochent, selon qu'ils appartiennent à ses ennemis ou à ses fidèles. L'image possède du même coup une portée didactique : elle incite ceux qui la contemplent à rejeter les personnages qui incarnent la laideur pour se conformer au Christ et à ceux dont la beauté ressemble à ce dernier et témoigne du fait qu'ils seront sauvés.

C'est, dans un tout autre contexte, une opposition analogue qu'analyse Ludivine Jaquiery dans son étude consacrée à deux personnages importants du roman de *Lancelot* en prose, l'un bon, Lancelot, l'autre mauvais, Claudas. Conformément à l'idée fortement répandue dans l'Antiquité et au Moyen Âge que le corps reflète l'âme, on s'attend à ce que le personnage moralement beau soit harmonieux dans ses proportions et ses dispositions corporelles, au contraire du personnage méchant. Pourtant, alors que le corps de Claudas est parfait, l'exemple de Lancelot à la trop large poitrine tend vers une valorisation de la démesure, en lien avec la force de l'amour qu'il porte à Guenièvre : aussi excessif que soit cet amour,

39. Guillaume de Saint-Thierry, *De la nature du corps et de l'âme*, II, 118 (éd. et trad. M. Lemoine, Paris, 1988, p. 210-211) ; sur ce passage et l'origine néo-platonicienne de l'analogie avec les animaux, *cf.* P. Courcelle, *Recherches sur les* Confessions *de saint Augustin*, Paris, 1968, Appendice VII, « La "région de dissemblance" dans la tradition néo-platonisante », p. 405-440 (p. 431-433).

il est un principe unificateur chez Lancelot, et c'est justement grâce à lui que le jeune homme dépasse les éléments contraires mêlés en lui, tandis que Claudas reste profondément duel et disharmonieux.

Comme nous l'avons déjà noté, l'harmonie concerne non seulement les instruments de musique et la structure du monde, mais aussi l'homme, véritable microcosme créé à la mesure du cosmos. Guillaume de Saint-Thierry le souligne après d'autres : « Les éléments opèrent dans le monde de la même façon que les quatre humeurs opèrent dans ce monde en réduction qu'est l'homme, ce microcosme dont j'ai parlé plus haut : ils s'accordent à partir de la diversité qui est entre eux [*ex sua sibi diversitate concordantia*], et, grâce à cette diversité concordante [*per concordem diversitatem*], rendent plus belle l'unité qui existe dans leur bon ordre[40]. » Une telle harmonie caractérise également l'apparence extérieure de l'homme. Guillaume de Saint-Thierry note à ce propos que son corps, « considéré dans le sens de la longueur », est caractérisé par « l'unité moyenne » de ses membres ; qu'en largeur, on « retrouve une belle parité des membres » ; et que « le corps tout entier est composé en poids, en mesure, en nombre » (comme le dit un célèbre verset de la *Sagesse*, XI, 21, habituellement convoqué pour souligner l'harmonie de la Création divine)[41]. En ce qui concerne la mesure de l'homme, Guillaume de Saint-Thierry s'inspire de Vitruve (20 après J.-C.), qui affirme dans son traité *De architectura* que les différents membres de l'homme ont été ordonnés par la nature et que leur mesure correspond à une série de proportions bien définies (III, I, 3), conception encore connue aujourd'hui grâce au célèbre dessin qu'en a tiré Léonard de Vinci, intitulé habituellement « L'homme de Vitruve » (*ca* 1492)[42] :

> Selon les physiciens, un homme étant couché sur le dos, mains et membres étendus, si l'on place un compas au centre de son nombril et qu'on en fasse faire à celui-ci un tour complet, on trouvera égalité et équilibre dans toutes les parties de cet homme, sans que le tracé de cette mesure connaisse la moindre altération.

40. *Ibid.*, I, 11, p. 80-83. *Cf.* J. Pigeaud, « *Homo quadratus*. Variations sur la beauté et la santé dans la médecine antique », *Gesnerus*, 42 (1985), p. 337-52 ; P. Morpurgo, *L'Armonia degli « elementi ». Fuoco, Aria, Acqua e Terra nei dibattiti salernitani*, Salerne, 1993.

41. *Ibid.*, I, 48, p. 122-125.

42. « Dicunt enim physici quia, si homo supinus extensis manibus et membris iaceat, si circinum in centro umbilici locatum undique circumvoluatur, inoffenso mensurae cursu in omnibus partibus suis, par sibi et aequalis inveniatur » (*Ibid.*, I, 49, p. 124-125). *Cf.* F. Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur : Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms, 1987.

Si, à l'exemple de la Terre, l'homme semble correspondre au dessin tracé par le compas de Dieu[43], il n'en est pas de même des monstres. Selon Varron, en effet, ces derniers sont nés contre nature. Isidore de Séville estime cependant, après avoir cité Varron dans ses *Étymologies*, que la nature de toute chose correspond à la volonté de Dieu, tout en concédant que les monstres sont contraires à ce que l'on connaît de la nature (XI, III, 1-2). Isidore de Séville s'appuie vraisemblablement sur saint Augustin, qui affirme par exemple, dans son *De ordine*, que rien ne saurait être étranger à l'ordre gouverné par la providence divine. Lorsque l'homme, « avec un esprit étroit », considère en elle même quelque chose d'une grande laideur, note Augustin, il s'en détourne et est repoussé par elle (*magna repercussus foeditate aversetur*). « Mais si, élevant les yeux de l'esprit et les portant de divers côtés, il parcourt tout en même temps du regard, il ne trouvera rien qui ne soit ordonné, toujours distribué et disposé pour ainsi dire à sa place[44]. » Il en est ainsi, par exemple, des bourreaux, des courtisanes, de certains membres du corps humain comme des solécismes et barbarismes qu'affectionnent les poètes : « Retire-les des poèmes : nous regretterons des assaisonnements très délicieux. Amasses-en beaucoup en un seul endroit : l'ensemble âcre, puant, rance me dégoûtera. [...] Ainsi l'ordre qui gouverne et règle ces choses n'admettra ni qu'elles soient excessives chez elles ni étrangères en n'importe quel endroit[45]. » Malgré leur caractère discordant et le risque de provoquer la nausée si elles dominent le reste, de telles « monstruosités » doivent pouvoir entrer en consonance avec l'ensemble et s'intégrer dans son ordre. Augustin rejoint en quelque sorte Aristote qui, dans *Les Parties des animaux*, affirme qu'il faut étudier ces derniers « sans répugnance, parce que chez absolument tous il y a quelque chose de naturel, c'est-à-dire de beau. Car dans les œuvres de la nature, ce n'est pas le hasard qui est présent, mais le "en vue de quelque chose", et on le trouve avant tout là. Et la fin en vue de laquelle un être a été constitué ou est venu à l'être tient la place du beau[46] ».

C'est à une des catégories de monstres identifiées par Isidore de Séville que s'intéresse Pascale Tiévant, celle des nains (*nanus*) (XI, III, 7). Elle étudie pour cela les enluminures de différents types d'œuvres en langue française, romanesques ou non, contenues dans un certain nombre de manuscrits des XIVe et XVe siècles en France. Bien qu'il soit le plus

43. *Cf.* J. B. Friedman, « The Architect's Compass in the Creation Miniatures of the Later Middle Ages », *Traditio*, 30 (1974), p. 419-429 ; F. Boespflug, « Le Créateur au compas. *Deus geometra* dans l'art d'Occident », *Micrologus*, 19 (2011), p. 113-130.

44. Saint Augustin, *De Ordine*, II, 11 (éd. et trad. J. Doignon, Paris, 1997, p. 196-197 ; *cf.* aussi la note complémentaire).

45. *Ibid.*, II, 12-13, p. 200-201.

46. Aristote, *Les Parties des animaux*, 645a 23-25 (trad. P. Pellegrin, Paris, 2011, p. 131).

souvent considéré comme un être dépourvu de mesure, du fait d'une taille plus petite que celle qu'atteignent normalement les hommes et d'une tête disproportionnée par rapport au reste du corps, le nain n'est pas toujours représenté, dans les images de cette période, comme un personnage difforme ; il peut même apparaître comme un être humain en miniature et se voir pourvu de proportions relativement harmonieuses.

Une telle tendance ne serait-elle pas une conséquence de la beauté qu'on attend d'une enluminure ? La qualité d'une peinture ne dépend pas de l'apparence agréable de ce qu'elle montre et la laideur d'un sujet n'implique pas nécessairement celle de sa représentation. Comme le note Aristote dans sa *Poétique*, l'homme peut aimer « contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude » d'« êtres dont l'original fait peine à la vue » : « par exemple les formes des animaux les plus vils et les cadavres[47] ». Le plaisir que suscite une image – comme toute autre forme d'imitation – rejaillit en quelque sorte sur ce qu'elle représente, au point de transformer ce qui est laid en quelque chose de beau.

Les défauts ou le caractère disharmonieux d'un sujet ne risquent-ils pas, cependant, de brouiller la notion même de beauté et d'affecter la forme harmonieuse à laquelle semble devoir se conformer une œuvre d'art ? Socrate préconise, dans la *République* de Platon, de contraindre les poètes à « ne présenter dans leurs compositions poétiques que les images du caractère vertueux » et de « soumettre aussi à des règles les autres artisans », en leur interdisant notamment « de représenter dans leur production le caractère vicieux, l'intempérance, la servilité, l'absence de grâce, que ce soit dans les images des êtres vivants, dans l'architecture, ou dans tout autre genre de représentations artisanales ». Il s'agit d'éviter ainsi que les gardiens de la cité idéale « soient élevés au milieu des images du vice » et qu'ils « finissent [...] par amasser dans leur âme un mal immense » ; il s'agit du même coup de les disposer « insensiblement à la ressemblance, à l'amour et à l'harmonie avec la beauté de la raison[48] ». Aussi Socrate estime-t-il que « les plaintes funèbres et les lamentations ne conv[iennent] pas à nos compositions », qu'elles sont « inutiles, même pour les femmes qui doivent être décentes, pour ne rien dire des hommes », et qu'il faut donc les « éliminer[49] ». « L'homme sage » ne doit pas considérer « le fait de mourir comme une chose terrible », même si la personne concernée lui est très

47. Aristote, *La Poétique*, 4, 1448b (trad. J. Hardy, Paris, 1932, p. 33).

48. Platon, *La République*, III, 401b-d, p. 188-189.

49. *Ibid.*, 398de, p. 184 (*cf.* aussi 387c-388a). On retrouve de semblables condamnations dans la tradition chrétienne. Par exemple, Clément d'Alexandrie demande dans les *Stromates* (VI, 90) de bannir « la musique qui est trop artificielle, qui brise les âmes et les entraîne à trop de sentiments divers, tantôt larmoyante, tantôt impudique et voluptueuse, tantôt provoquant une fureur bachique et l'insanité » (cité d'après T. Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique*..., p. 89).

proche ; et « s'il doit affronter une situation malheureuse, il le supportera le plus sereinement du monde[50] ». La souffrance, comme tout ce qui contredit l'harmonie à laquelle l'homme doit soumettre son âme, ne saurait faire l'objet d'une représentation ou être exprimée dans une œuvre d'art. Ainsi que l'illustrent les anecdotes attribuées à Pythagore (ou à David), l'art ou la musique doivent servir au contraire à apaiser les hommes et à rétablir l'harmonie que leur douleur met à mal.

Comment manifester la tristesse que suscite la mort d'un compositeur sans porter atteinte à la beauté musicale dont il est la source et la figure emblématique ? Tel est en quelque sorte le dilemme que rencontre Guillaume Crétin en écrivant sa *Déploration sur le trépas de Jean Okeghem*, poème qu'analyse Thibaut Radomme dans la dernière étude de cet ensemble. Si la disharmonie des cœurs paraît devoir être résorbée dans l'harmonie des chœurs, comment celle-ci pourrait-elle ne pas être affectée par la disharmonie qui motive l'existence même de ce *planctus* ? D'autant plus que, la figure du musicien ayant désormais disparu, le poète se retrouve, pour ainsi dire, privé de musique et contraint d'employer un langage menacé du même coup de se réduire à de simples cris. Impossible, dans ces conditions, de réaliser l'œuvre qu'on attend de lui ! À moins de faire de la poésie, au contraire d'une musique ne pouvant que célébrer la joie, le moyen par lequel la disharmonie des sentiments et l'harmonie de la composition trouvent à s'accorder en quelque sorte sous la forme paradoxale d'une *chantepleure*, soit d'un chant qui pleure et qui devient ainsi une expression caractéristique de la *concordia discors*[51].

Si la disharmonie s'oppose à l'harmonie, elle semble également destinée à être résorbée par son contraire. Rien ne semble pouvoir échapper à la puissance unifiante du nombre telle que la conçoit l'esthétique médiévale, pas plus qu'à l'ordre fondé sur l'amour de Dieu. La concorde harmonieuse venue de la symphonie des chœurs célestes, précise le poème latin cité précédemment, « a protégé des morsures des loups ses agneaux lavés à la source, leur assurant une pieuse paix en raffermissant l'Empire romain[52] ». De même que les morsures des loups, la discorde et la disharmonie ne cessent pourtant de revenir mettre en cause la cohérence et la beauté de la Création divine. Tel est aussi bien souvent le destin des œuvres que réalisent les hommes. Quelle est donc la « cause discordante » qui rompt « les alliances du monde ? », demande Boèce dans la *Consolation*

50. *Ibid.*, 387de, p. 166.

51. *Cf.* en particulier M. Zink, « Un paradoxe courtois : le chant et la plainte », dans D. Maddox, S. Sturm-Maddox éd., *Literary Aspects of Courtly Culture*, Cambridge, 1994, p. 69-83.

52. « [...] Que imperium / confirmando Romanum / suos agnos / fonte lotos / a luporum morsibus / pia pace / custodivit » (*The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia)*, 3, 3, p. 4).

de Philosophie[53]. A défaut d'une réponse définitive, on peut toujours confier aux consonances musicales le pouvoir de vaincre le mal. Mais l'harmonie est sans cesse à recommencer.

Christopher LUCKEN – Université Paris 8, Département de littératures française et francophone; Université de Genève, Département de langues et littératures françaises et latines médiévales

Ludivine JAQUIERY – Université de Genève, Département de langues et littératures françaises et latines médiévales

53. «Quaenam discors foedera rerum / causa resolvit?» (BOÈCE, *La Consolation de Philosophie*, VI, 3, v. 1-2, éd. C. MORESCHINI, trad. É. VANPETEGHEM, Paris, 2005, p. 292-293).

Médiévales 66, printemps 2014, p. 25-42

Amy Heneveld

Concordia discors : l'harmonie de l'écriture médiévale

Harmonie est la dernière figure à prendre la parole dans *Les Noces de Philologie et de Mercure* de Martianus Capella. Elle revient d'une longue absence et les dieux se réjouissent de l'entendre, car elle est essentielle à la musique et à la poésie. « Il est aussi agréable [*uolupe*] qu'utile de l'écouter », déclare Jupiter[1]. Écrit sous l'égide du plaisir, le livre IX consacré à cette figure commence par le chant d'une Vénus lasse d'entendre des discours savants et impatiente d'arriver à la nuit de noces[2]. Elle s'abandonne à sa fille Volupté : « À ces mots, elle se pencha légèrement en arrière et reprit sa place, se livrant aux étreintes de Volupté installée derrière elle[3]. » Les dieux, surtout les « campagnards » (*ruricolae*), s'accordent à sa volonté : son autre fille, Harmonie, s'apprête à parler.

Ainsi commence le dernier livre de cette œuvre à la fois ludique et sérieuse, probablement écrite au début du ve siècle. Très influente en tant que manuel encyclopédique des arts libéraux tout au long du Moyen Âge et jusqu'au début de la Renaissance, cette dernière raconte le mariage entre Philologie (une mortelle qui représente l'amour du *logos* – identifiée au Moyen Âge avec la raison[4]) et Mercure, le dieu du langage et de l'éloquence[5]. Chaque livre est introduit par des discours entre des

1. Martianus Capella, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, § 900, t. IX, *Livre IX, L'Harmonie* (éd. et trad. J.-B. Guillaumin, Paris, 2011, p. 9). J'aimerais remercier Christopher Lucken pour sa relecture attentive de cet article.
2. *Ibid.*, § 888, p. 1.
3. *Ibid.*, § 889, p. 2.
4. Jean de Salisbury, *Métalogicon* (trad. F. Lejeune, Paris/Québec, 2009, p. 297).
5. *Cf.* J. Préaux, « Les manuscrits principaux de Martianus Capella », dans G. Cambier, C. Droux éd., *Lettres latines du moyen âge et de la Renaissance*, *Latomus*, 158 (1978), p. 76-128 ; S. Gersh, « Martianus Capella », *Middle Platonism and Neoplatonism : The Latin Tradition*, vol. II, Notre Dame (Indiana), 1986, p. 597-646.

dieux parfois capricieux et met en scène une figure allégorique féminine correspondant à chacun des arts. Les filles de Mercure, que ce dernier donne en cadeau de noces à la vierge Philologie, décrivent l'une après l'autre leur savoir-faire: Grammaire, Dialectique, Rhétorique, Géométrie, Arithmétique, Astronomie et Harmonie.

L'œuvre est une satire dite « ménippée », d'après le cynique phénicien Ménippe de Sinope, tel un potage ou une farce comme l'indique son premier sens: soit un texte fait d'un mélange de divers éléments. Cet assemblage plaisant est écrit pour porter des fruits pédagogiques, enseignant la métrique et la prose ainsi que sa matière scientifique[6]. Composée sous forme de prosimètre, elle débute par un hymne dédié à cette force qui unit l'homme et la femme et permet l'amour fidèle, ce *copula sacra deum*, le mariage, dont la figure représentative est Hymen[7]. Cette œuvre « baroque avant l'heure », au « style composite » et à « l'obscurité "décadente" », est aussi un éloge d'inspiration néoplatonicienne décrivant l'ascension de l'âme vers les cieux et l'immortalité, portée qu'elle est par la connaissance et l'amour, soit une sorte de « mode d'emploi philosophique »[8]. Puisqu'elle oscille entre prose et vers, savoir et amour, connaissance et plaisir, Harmonie constitue la figure idéale pour la clore. Harmonie plaît à Vénus, mais également à Minerve, et réconcilie ainsi les deux forces conductrices de l'œuvre[9].

Mais qui est cette Harmonie? Elle incarne le principe d'unité qui permet la cohérence du monde[10], concept qui provient principalement du *Timée* de Platon, connu au Moyen Âge par la traduction partielle et le commentaire qu'en a donné Calcidius au IV[e] siècle[11]. Elle est aussi très présente dans les écrits de Boèce[12], qui la définit grâce à la proportion,

6. K. Uitti, « À propos de Philologie », *Littérature*, 41 (1981), p. 30-46 (p. 35): « Le *De nuptiis* est un divertissement profond, – divertissement et profondeur conjuguées, et également indispensables. »

7. Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii, L. I-II*, v. 1-16 (éd. L. Cristante, Hildesheim, 2011). *Cf. Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, trad. W. H. Stahl, R. Johnson, E. L. Burge, New York, 1977, vol. II, p. 3, pour des références à Empédocle, à Platon (*Timée* 32c, *Gorgias* 508a) et à la cosmologie néoplatonicienne du *Commentaire au Songe de Scipion* de Macrobe (II, 2, 18) ; J. B. Guillaumin, « L'encyclopédisme de Martianus Capella : héritage d'une forme traditionnelle ou nouveauté radicale ? », *Schedae*, 1 (2007), p. 45-68.

8. J. B. Guillaumin, dans Martianus Capella, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, t. IX, p. vii-viii.

9. J. B. Guillaumin, dans Martianus Capella, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, t. IX, p. xxii.

10. *Ibid.*

11. Calcidius, *Commentaire au* Timée *de Platon*, éd. et trad. B. Bakhouche, Paris, 2012. *Cf.* P. Dronke, *The Spell of Calcidius : Platonic concepts and Images in the Medieval West*, Florence, 2008, p. xviii ; et de manière plus générale L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963.

12. *Cf.* R. Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition During the Middle Ages*, Londres, 1939, p. 36 ; sur l'influence de Platon sur Boèce, voir le chapitre « Boethius » dans

« le rapport de deux termes tel que l'un est d'une certaine manière contenu dans l'autre » : « Plusieurs proportionnalités ramenées à l'unité constituent l'harmonie[13]. » Les différentes composantes d'un tout harmonieux entrent ainsi dans une relation de proportionnalité fondée sur l'amour ou l'amitié[14]. L'harmonie incarne donc un idéal inspiré par la pensée platonico-pythagoricienne consistant à réduire le multiple au singulier et à permettre une entente amicale ou amoureuse entre éléments susceptibles d'être en désaccord[15].

Cette notion d'harmonie semble sous-tendre, au Moyen Âge, toute entreprise artistique, qu'elle soit musicale, architecturale ou littéraire[16]. Elle est perceptible dans les écrits d'autres autorités latines, comme Quintilien quand il affirme dans son *Institutio oratoria* que la musique est nécessaire à l'éducation de l'orateur, soulignant que pour Pythagore le monde fut fait selon les principes de la musique et que le *Timée* de Platon ne peut être compris sans une connaissance de cette science. Quintilien définit l'harmonie comme une « concorde d'éléments discordants » (*dissimilium concordia*), attribuée au mouvement même des planètes[17]. Descendant du ciel jusqu'à la terre et à l'homme, Boèce écrit, d'après Platon, que cette harmonie structure aussi l'âme et le corps de l'homme[18]. Elle est divine, et le néoplatonisme chrétien rendra cette beauté à Dieu ; c'est l'*ordo amoris* d'Augustin[19]. Le Pseudo-Denys l'Aréopagite synthétise de la manière suivante[20] :

S. Gersh, *Middle Platonism and Neoplatonism: The Latin Tradition…*, vol. II, p. 647-718. Voir également J. McEvoy, « Présence et absence de Platon au Moyen-Âge », dans A. Neschke-Hentschke, éd., *Images de Platon et lectures de ses œuvres : les interprétations de Platon à travers les siècles*, Louvain/Paris, 1997, p. 79-97.

13. E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, t. 1, p. 13.

14. *Ibid.*, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 14.

16. *Cf.* E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale…*, entre autres les chapitres « L'esthétique musicale » (p. 307-338), et « L'esthétique métaphysique » (p. 339-370). U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. M. Javion, Paris, 1997 [1987], p. 56, souligne que la beauté au Moyen Âge peut-être définie largement comme « l'unité dans la diversité ». *Cf.* également R. Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval,* Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine, Paris, 1998.

17. Quintilien, *Institution Oratoire*, I, x, 12, trad. J. Cousin, Paris, 1975, t. I, p. 134. *Cf.* L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony…*, p. 18.

18. Boèce, *Traité de la musique*, I, ii.189, trad. C. Meyer, Turnhout, 2004, p. 34.

19. L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas…*, p. 21 : « According to the Pythagoreans, it was cosmic order which was identifiable with music ; according to the Christian philosophers, it was love. And in the *ordo amoris* of Augustine we have evidently a blend of the Pagan and the Christian themes : henceforth "order" is love. »

20. Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Les Noms divins*, 701 D (*Œuvres complètes de Pseudo-Denys l'Aréopagite*, éd. M. de Gandillac, Paris, 1943, p. 101) ; *cf.* U. Eco, *Art et beauté…*, p. 37-54 (« Le beau transcendantal »).

> Ainsi cet Un tout ensemble beau et bon est cause de toute la pluralité des beaux et des biens. C'est grâce à lui que toutes choses subsistent dans leur essence, qu'elles sont unies et distinctes, identiques et opposées, semblables et dissemblables, que les contraires communient et que les éléments unis échappent à la confusion.

Cette série de contraires qui se marient est, pour la longue période médiévale, l'essence même de Dieu, à célébrer et à imiter.

Comme le souligne l'autorité de Vénus dans le livre IX du *De Nuptiis*, le plaisir joue un rôle important dans la perception de la musique et l'harmonie possède un caractère éthique ou moral[21]. Il s'introduit dès le début du *De institutione musica* de Boèce comme un élément essentiel de l'écoute, bien que parfois moralement dangereux[22]. Le plaisir que procure la musique est dû à la réunion concordante de voix, dissemblables entre elles, qui sont ramenées à une unité[23]. Cette même idée d'unité, source de plaisir, apparaît chez Cicéron et est reprise par Augustin pour décrire la beauté du corps[24]. Le plaisir du texte réside à son tour dans une écriture harmonieuse capable de rassembler des mots variés et d'unifier la diversité étincelante du langage. L'objectif de cette étude est de suivre la trace d'une des formules emblématiques exprimant cet idéal: *concordia discors* ou *discordia concors*[25]. Si les siècles plus récents semblent parfois l'avoir oubliée, elle rime avec tout acte d'écriture et accompagne le plaisir que procure la lecture.

21. BOÈCE, *Traité de la musique*, I, I, p. 21-31.

22. *Ibid.*, I, I.180, p. 23: «Les enfants, les jeunes gens et même les vieillards sont naturellement touchés par les modes musicaux, grâce à une sorte de disposition spontanée, de sorte qu'aucune génération n'est insensible au charme [*delectatione*] d'une douce [*dulcis*] mélodie.»

23. *Ibid.* I, III.191, p. 39: «Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia.» Pour cette citation, voir la discussion de l'origine du mot anglais *chord*, de *concordia*, dans L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas*..., p. 88.

24. U. ECO, *Art et beauté*..., p. 55. Ce dernier commence son chapitre sur «Les esthétiques de la proportion» par la citation d'Augustin (*Epistula*, 3, CSEL, 34/1, p. 8): «Quid est corporis pulchritudo? congruentia partium cum quadam coloris suavitate», et par celle de Cicéron (*Tusculanes*, IV, 31, 31): «Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo.»

25. Ces expressions, à ma connaissance, n'ont pas fait l'objet d'études systématiques, surtout pour le Moyen Âge. *Cf.* cependant, sur Shakespeare, l'article de J. K. BROWN, «*Discordia Concors* : On the Order of *A Midsummer Night's Dream*», *Modern Language Quaterly*, 48/1 (1987), p. 20-41, et un article en lithuanien que je n'ai pas pu lire mais dont les notes m'ont servi pour certaines citations: O. DAUKŠIENĖ, «*Discors Concordia*. XVII A. Jėzuitų Kūryboje: Teorinės Prielaidos ir Raiška», *Literatūra: Research Journal of Literary Scholarship*, 48/7 (2006), p. 52-66. *Cf.* aussi, de manière générale, L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas*...

L'origine du monde

Chez les philosophes présocratiques ont prévalu des variations sur le mythe d'un monde né de la discorde entre éléments, le chaos. Pour Héraclite, le monde forme un tout cohérent et harmonieux fait de contraires[26]. Empédocle raconta que *Neïkos*, la Haine, était une des deux forces à l'origine du monde, avec *Philia* (l'amour, au nom divin d'Aphrodite)[27]. Quand Platon décrit la création du monde de manière détaillée dans le *Timée*, c'est Dieu qui, aimant la beauté et étant beau lui-même, « prit en main tout ce qu'il y avait de visible – cela n'était point en repos, mais se mouvait sans concert et sans ordre », pour l'amener « du désordre à l'ordre » car il avait estimé que l'ordre valait « infiniment mieux que le désordre[28] ». Il ajoute l'importance de la proportionnalité à l'unité ; pour que deux termes se rejoignent, il faut un troisième, celui du milieu servant de moyenne aux deux autres[29]. La progression, le mouvement d'un terme à l'autre, permet la beauté de l'ensemble. Accordés par la proportion, les rapports de celle-ci lui apporte « l'amitié[30] », ces éléments forment le corps du monde (*Timée*, 32b-c). L'Âme du monde a également été formée selon les règles de la proportionnalité ; elle consiste en une série d'intervalles mises en relation et en mouvement. Dieu, « faisant coïncider le milieu du corps et le milieu de l'Âme », « les mit en harmonie » (36e). Le corps et l'âme humaine suivent le même modèle. La traduction et le commentaire de Calcidius soulignent qu'il ne s'agit pas d'une unité qui exclut la diversité[31].

Marcus Manilius, un astrologue du premier siècle après Jésus Christ, reprend cette théorie de la création de l'univers dans son *Astronomicon*,

26. *Cf.* G. S. Kirk, J. E. Raven, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, 1957, p. 182-215.

27. *Cf.* J. Biès, *Empédocle. Philosophie présocratique et spiritualité orientale*, Paris, 2010, p. 77.

28. Platon, *Timée*, 30b (trad. L. Brisson, *Timée, Critias*, Paris, 2001 [1992]).

29. *Ibid.*, 31c. L. Spitzer retrace l'histoire du concept d'harmonie à travers le Moyen Âge et la Renaissance en privilégiant le concept de tempérance, *temperamentum*, synonyme pour lui de *consonantia* et *concordia* (*Classical and Christian Ideas*..., p. 7 *sq*.).

30. *Philia* : *cf.* P. Dronke, *Calcidius*..., p. 39. L. Brisson note que Platon reprend ici le modèle d'Empédocle, mais qu'il manque au mythe platonicien le principe antithétique *Neikos* (L. Brisson, dans Platon, *Timée, Critias*, p. 232).

31. Calcidius, *Commentaire au* Timée *de Platon*, 31a, p. 161 : « On ne saurait pas, à mon avis, lequel des deux enveloppe tout ; il n'y aurait pas un seul et unique principe qui contient tout, mais union et mélange [*conjugatio copulata*] de l'un des principes avec l'autre. » *Cf.* A. Somfai, « Calcidius's *Commentary* to Plato's *Timaeus* and its Place in the Commentary Tradition : the Concept of *Analogia* in Text and Diagrams », dans P. Adamson, H. Baltussen, M. W. F. Stone éd., *Philosophy, Science and Exegesis in Greek, Arabic and Latin Commentaries*, Londres, 2004, t. I, p. 203-220 (p. 219).

décrivant comment les quatre éléments constituent cette harmonie faite de contraires. Pour ce faire, il utilise le terme *discordia concors*[32] :

> [...] *que toujours en guerre, et toujours agissant de concert* [*discordia concors*], ils [les éléments] se soient trouvés par cela même intimement réunis, capables d'engendrer, assez puissants pour produire tout ce qui subsiste, ces diverses opinions seront toujours débattues et l'on doutera toujours de l'origine du monde.

Ici, des éléments opposés se retrouvent « intimement réunis » par un lien habile (*nexus habilis*). Le traducteur, en choisissant de rendre l'expression *discordia concors* par « toujours en guerre, toujours agissant de concert », souligne le mouvement interne et perpétuel de cette opposition qui est une unité[33].

Cette image d'un univers basé sur le mouvement entre contraires est reprise au Moyen Âge dans le *De controversia hominis et Fortune* par Stefanardo da Vimercate, écrit à la fin du XIIIe siècle. L'expression *concors discordia* apparaît quand Minerve parle à Dieu pour décrire la musique des étoiles : « Tu fais descendre à la terre les étoiles par une course rapide, chacune d'elles guidée par un sentier fixe ; le mouvement fait sonner l'ensemble des choses harmonieuses par une concordante discorde, pendant que dans ton siège plus haut, tu entraînes avec toi les constellations[34]. » Dans ce modèle d'unité, la concorde et la discorde ne font qu'un : *concors discordia*. Les syntagmes mêmes se confondent ; leurs formes les rapprochent, avec la répétition du son *cor*, tandis que le sens les sépare. Dans le vers 1011, la sonorité est renforcée par le verbe *consonat* en première place, qui trouve son répondant dans le *con-* de *concors*, ces deux mots divisés par les « choses harmonieuses ». Le *a-* de *armonici* se reflète dans la fin du mot

32. M. MANILIUS, *Astronomica : Libro Primo*, v. 136-146 (éd. D. LIUZZI, Lecce, 1990 ; M. MANILIUS, *Les Astrologiques ou la Science sacrée du ciel*, trad. A.-G. PINGRE, Paris, 1970, p. 44-46). Sur Manilius, sa vision de l'univers et ses sources, *cf.* K. VOLK, *Manilius and his Intellectual Background*, Oxford, 2009 ; pour le rapport entre Manilius et la poésie didactique latine de la période classique, *cf.* M. R. GALE, « Digressions, intertextuality, and ideology in didactic poetry : The case of Manilius », dans S. J. GREEN, K. VOLK éd., *Forgotten Stars : Rediscovering Manilius'*Astronomica, Oxford, 2011, p. 206-221.

33. *Cf.* R. WOLF-BONVIN, *Textus*..., p. 59-60. Elle cite par exemple Macrobe qui, dans ses *Saturnalia*, V, I, 18, décrit « Nature, mère de toute chose, qui *praetexuit velut in musica concordiam dissonorum* » : la création du monde est « comparable à un tissage conçu comme un réseau d'alliances entres opposés ».

34. STEFANARDO DA VIMERCATE, *De controversia hominis et Fortune*, v. 1009-1012 : « Sidera tu rapido cursu deducis in orbem, / hec eadem certo singula calle regens ; / consonat armonici *concors discordia* motus, / altius in solium dum rapis astra tuum » (éd. G. CREMASCHI, dans *Contributo per la storia della cultura in Lombardia nel sec.* XIII, Milan, 1950). Tous mes remerciements vont à J.-Y. Tilliette pour son aide apportée à cette traduction.

discordia et le mouvement (*motus*), à la fin du vers, perpétue ses échos au cœur de la phrase.

La vision de la création du monde comme mouvement perpétuel entre contraires prend une tournure plus propre à l'écriture quand Ovide décrit l'univers naissant au début des *Métamorphoses*. Il se sert de l'image « d'un bloc inerte, un entassement d'éléments mal unis et discordants (*iunctarum discordia semina rerum*)[35] ». Les éléments sont instables et impropres (*instabilistellus, innabilis unda*), les opposés sont en guerre (*pugnabant*) et ne parviennent pas à l'entente nécessaire pour donner vie à la forme. Un dieu ordonne rapidement ce mélange informe, chaque élément trouvant sa place en étant uni aux autres par « les liens de la concorde et de la paix [*concordi pace ligauit*][36] ». Après la colère des dieux et le déluge, Ovide utilise l'expression *discors concordia* à propos de la création des animaux, en particulier de Python. L'humidité et la chaleur s'attirent mutuellement afin de permettre un engendrement : « C'est de ces deux principes que naissent tous les êtres ; quoique le feu soit ennemi de l'eau, un rayonnement humide engendre toutes choses et la concorde dans la discorde [*discors concordia*] convient à la reproduction[37]. » La reproduction naît ainsi de la différence.

Les deux seuls survivants du Déluge sont d'ailleurs un homme et une femme, Deucalion et Pyrrha, identifiés par un parallélisme : « que de tant de milliers d'hommes il n'en reste qu'un seul, de tant de milliers de femmes une seule[38] ». Le couple jette des pierres qui se transforment lentement en figures masculines et féminines, comme des statues vivantes (v. 400-413). Si l'origine de l'homme est ambiguë quand la terre est un globe paisible (v. 76-88), cette deuxième scène de procréation, humaine cette fois, mais sans copulation, décrit une transformation, une métamorphose qui fait de deux contraires une unité : l'homme et la femme se reproduisent simultanément. Cette force donne aussi naissance, par un mouvement perpétuel, à la narration. Dans le récit qui suit, Apollon tue le Python et cette victoire sert d'introduction à l'histoire de son premier amour, sa rencontre infortunée avec Daphné. Ici, le dieu du soleil court après la fille du fleuve, chaleur et eau s'attirent, mais dans ce mythe qui introduit le thème de la chasse pour des siècles de poésie amoureuse, le couple demeure infertile, si ce n'est que son arbre ornera pour toujours la fécondité poétique.

35. OVIDE, *Les Métamorphoses*, v. 9 (éd. et trad. G. LAFAYE, Paris, 1999 [1925], p. 7).

36. *Ibid.*, v. 25.

37. *Ibid.*, v. 430-433.

38. *Ibid.*, v. 325-326 : « Et superesse uirum de tot modo milibus unum / Et superesse uidet de tot modo milibus unam. »

Une allégorie des contraires

Avant de pouvoir créer l'harmonie et une nouvelle vie, les contraires s'opposent et se font la guerre. Lucain, écrivant peu après Ovide, emploie l'expression *concordia discors* dans un passage de sa *Pharsale* qui entend expliquer les causes de la guerre civile : « Cette concorde dans la discorde fut de courte durée[39]. » Fragile union entre contraires, *concordia discors* semble désigner un équilibre difficile à garder entre des hommes désaccordés. Il n'est pas étonnant que cette expression apparaisse ici, car, dans les premiers vers de ce poème, Lucain situe cette guerre au sein même de l'univers.

Virgile, pour qui *discordia* et *concordia* sont aussi opposées, se sert de l'expression *discordibus armis* (repris au v. 903 de la *Psychomachie* cité plus bas) pour décrire le bonheur des paysans qui vivent éloignés de la guerre lorsqu'à la fin des *Géorgiques* la paix est à nouveau à l'horizon[40]. L'équilibre ici est plus politique que céleste, comme dans le passage suivant où Horace se sert de l'expression *concordia discors* pour critiquer une connaissance tout en se référant à Empédocle : en effet, dans sa lettre à Iccius (personnage qui semble être une sorte de bourgeois gentilhomme, un philosophe qui profite de la vie ou un matérialiste qui aime la philosophie), Horace oppose la théorie d'Empédocle sur la nature, vue comme l'union de deux forces opposées, à celle du stoïcien Stertinius[41]. C'est une lettre légère qui se moque gentiment de son destinataire. Il est difficile cependant de savoir de qui se moque Horace exactement, du poète ou du philosophe[42] :

> Tu n'as pas une seule pensée petite et t'occupes encore des plus hautes recherches : quelles causes retiennent la mer dans ses limites, ce qui règle le cours de l'année, si les planètes, dans leur marche errante, vont d'un mouvement spontané ou obéissent à des lois, ce qui obscurcit et fait disparaitre le disque de la lune et ce qui le découvre de nouveau, quels sont la signification et le pouvoir de l'*harmonie dissonante* des choses [*possit rerum concordia discors* – variante : *discors concordiarerum*], si c'est Empédocle qui délire ou l'esprit subtil de Stertinius.

39. LUCAIN, *La Pharsale*, I, v. 98 : « Temporis augusti mansit concordia discors ; / Paxque fuit non sponte ducum » (éd. et trad. A. BOURGERY, Paris, 1997, p. 19). *Cf.* J.-Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole. Une lecture de la* Poetria nova *de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000, p. 128.

40. D. NELIS, « *Georgics* 2.458 – 542 : Virgil, Aratus and Empedocles », *Dictynna* [En ligne], 1 (2004), mis en ligne le 25 novembre 2010, consulté le 16 août 2013 (URL : http://dictynna.revues.org/161).

41. HORACE, *Épîtres* (éd. et trad. F. VILLENEUVE, Paris, 1989, p. 15).

42. *Ibid.*, I.12, l. 12-20 ; sur ce passage, *cf.* D. NELIS, « *Georgics*... ».

Horace écrit légèrement ici, et semble ne prendre au sérieux ni son destinataire ni les deux philosophes auxquels il compare son correspondant. Mais c'est le mouvement de l'univers décrit par Horace qui frappe le plus dans ce passage : l'esprit de son destinataire essaie de le suivre tandis que son corps reste immobile. La « signification et le pouvoir » de la *concordia discors* agit sur le monde, meut les sphères, et le philosophe (ou le poète) contemple, fabriquant une unité à partir de mots variés.

Les figures de *discordia* et de *concordia* s'opposent même parfois de manière beaucoup plus littérale. Dans un texte contemporain du *De nuptiis*, la *Psychomachie* de Prudence, les figures allégoriques de Concordia et de Discordia se livrent littéralement à une bataille au sein de l'âme tourmentée de l'homme chrétien, sur le modèle des combats singuliers virgiliens[43]. Les batailles entre les personnifications féminines des vices et des vertus sont brutales et les scènes ne manquent pas de détails sanglants. Vers la fin des 900 vers du poème, les Vertus sont en train de célébrer leurs victoires multiples sur les forces du mal, quand Discorde attaque Concorde. Pendant que les Vertus triomphantes défilent en chantant harmonieusement, Discorde, cachée dans les rangs comme une alliée, ses vêtements en lambeaux et portant une couronne de feuilles d'olivier (symbole de la paix et de la victoire), lance un dard qui blesse Concorde. Portant le nom d'Hérésie, elle professe son crime : « Mon Dieu est changeant, parfois plus petit, parfois plus grand, tantôt double et tantôt simple ; quand cela me plaît, aérien et fantomatique ; ou bien, quand je veux tourner la divinité en ridicule, c'est l'âme du monde[44]. » La Foi, furieuse, la rend silencieuse, perçant sa langue avec sa lance, et les autres Vertus la dépècent sans hésitation : ce qui est changeant (*discolor*) devient encore plus divers (*Dividitur, ruptis Heresis perit horrida membris* : v. 725). Ce sera le dernier affrontement entre les Vices et les Vertus.

L'âme est maintenant en paix et les sentiments sont en accord. Concorde s'adresse à l'armée, l'exhortant à chasser la pensée discordante (*sententia discors* : v. 758) qui la divise de l'intérieur. La réponse est l'amour (*Quod sapimus, coniungat amor* : v. 762), car rien n'est solide (*firmum*) sans cohésion (*dissociabile* : v. 763). Le discours de Concorde invite à l'unité du corps et de l'âme par le travail de l'esprit. La Foi prend ensuite la parole, enjoignant l'armée à construire un nouveau temple, le « seul ouvrage » (*Unum opus* : v. 804) qu'elle aie à faire. Ce temple figure l'âme parfaite du bon chrétien ; au centre se situe un sceptre vivant qui garde sa verdeur et ses fleurs alors même qu'il est loin de l'arbre dont il est issu. Le poème se termine par une prière au Christ, qui reflète davantage la vérité de l'âme divisée de l'homme que l'idéal des Vertus triomphantes dans leur

43. PRUDENCE, *La Psychomachie*, éd. et trad. M. LAVARENNE, Paris, 1933, p. 16.
44. *Ibid.*, v. 709-714.

temple : « Des guerres atroces sévissent ; elles sévissent à l'intérieur de nos membres ; la nature sans unité [*non simplex*] de l'homme gronde de fureur dans une lutte intestine[45]. » Paulin de Nole, un contemporain de Prudence, décrit cette « lutte intestine » dans un poème religieux sur la guerre : pour éviter cette dernière, le bon roi doit tempérer sa peur de Dieu avec une foi joyeuse en une alliance des contraires [*discordia concors*] réunie dans un cœur humble[46].

Paradoxalement, c'est justement le conflit qui permet la cohésion de l'œuvre entière. Sans les batailles successives, le texte lui-même n'existerait pas ; sans l'opposition à l'intérieur de l'âme, la prière n'aurait pas de raison d'être. *Concordia* et *Discordia*, en conflit dans le contenu du texte, sont ainsi nécessaires pour atteindre l'harmonie de l'ensemble. Pour le bon chrétien comme pour l'écrivain, il est difficile de dépasser une opposition binaire afin d'aboutir à une harmonie permettant aux contraires de s'accorder. La réponse de Prudence semble être que cette harmonie est le résultat d'une bonne lecture : pour le lecteur, du livre, et pour le bon chrétien, de son âme. Comme une résolution musicale, l'équilibre textuel final est aussi le fruit d'une oreille, ou d'un œil, attentifs.

L'écriture

Au IVe siècle, Donat, en commentant *L'Eunuque* de Térence, glose ainsi la question d'un des personnages qui demande s'il doit se taire ou non quant au viol d'une vierge par un eunuque : « "Nous ne pouvons pas ne pas savoir ce que nous savons." Mais on a aussi bien "concorde discordante" : ou chez Virgile " il suit celui qui le suit"[47]. » Cette glose d'un oxymore (ne pas savoir ce qu'on sait) par deux autres expressions est révélatrice car elle suggère que les expressions *concordia discors* et *sequiturque sequentem* étaient assez connues pour pouvoir éclairer le texte de Térence. Ces deux citations prouvent non seulement que la notion de *concordia discors* était aussi connue que l'*Énéide* à l'époque où écrivait Donat, mais qu'elle pouvait servir de paradigme à la figure rhétorique dont elle est l'exemple. Le fait que Virgile soit nommé alors que l'expression *concordia discors* est sans auteur suggère que celle-ci était plus associée à un concept utile à

45. *Ibid.*, v. 902-904.

46. PAULINUS NOLANUS, *Carmina*, VIII, v. 20 (éd. G. DE HARTEL, Vienne, 1999 (CSEL, 30), p. 21) ; *The Poems of St. Paulinus of Nola* (trad. P. G. WALSH, New York, 1975, p. 53).

47. «Tu pol si sapis quod scis nescis non possumus nescire, quod scimus. Sed ita sane "concordia discors" ; Vergilius "sequiturque sequentem"» (l. 721, glose 3). *Cf.* le site *Hyperdonat* pour ces citations : http://hyperdonat.tge-adonis.fr/editions/html/DonEun.html#721.

l'enseignement de l'écriture qu'à une œuvre littéraire particulière : il n'est pas nécessaire de signaler son origine.

Geoffroy de Vinsauf, auteur d'un art poétique à la fin du XII[e] siècle, la *Poetria Nova*, emploie l'expression *concors discordia* pour décrire l'*ornatusdifficilis*, qui doit voiler le sens tout en le laissant se révéler au lecteur d'une manière légère ; c'est une « paix civile entre les mots[48] ». Geoffroy de Vinsauf se sert du langage de l'amour pour parler de cette discorde verbale qui est concorde sémantique : « Leurs visages [ceux des mots associés par la métaphore] se haïssent, mais leurs cœurs sont amoureux[49]. » La matière, la *sententia*, message moral que transmet le texte, doit être voilée de manière divertissante pour que sa découverte par le lecteur soit à la fois agréable et efficace : cachée, unifiée et différente, elle apparaîtra au début et à la fin, et sera rappelée pendant le récit par deux moyens, l'amplification et l'abréviation[50]. Ainsi, l'*amplificatio*, technique qui produit de la variété dans une œuvre, ne s'oppose pas à son unité ; au contraire, elle la renforce dans l'esprit du lecteur car celui-ci doit trouver le sens qu'organisent les mots.

Le style même de l'écriture doit aussi exprimer la *sententia* de l'œuvre. Pour convaincre que la digression est paradoxalement un des moyens d'unifier le texte et de rendre son message plus cohérent et lisible tout en prolongeant le plaisir que procure la lecture, Vinsauf choisit comme matière la séparation de deux amants. Sa digression est la description du printemps qui interrompt et prolonge les adieux amoureux[51] :

48. J. Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole*..., p. 128 ; P. DRONKE, « Medieval Rhetoric », *The Medieval Poet and His World*, Rome, 1984, p. 29 : « In the tempering of heavy and light aspects of metaphor, the poet achieves a "harmony of discordants" (*concors discordia*). » Si Geoffroy de Vinsauf parle ici de discorde concordante (*concors discordia*) au lieu d'une concorde discordante (*concordia discors*), cela n'altère pas le sens de l'ensemble des deux mots : en figure de chiasme, la place et la fonction des deux termes sont interchangeables ; le sens de l'expression reste identique.

49. GEOFFROY DE VINSAUF, *Poetria Nova*, v. 873-875 : « Ipsa [sc. nomen et verbum] / Oderunt sese facietenus, attamen intus / Est amor et concors sententia [...] » (éd. E. FARAL, *Les Arts poétiques du XII[e] et du XIII[e] siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, 1924, p. 194-262 ; trad. J.-Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole*..., p. 128). *Cf.* P. DRONKE, « Medieval Rhetoric... », p. 21-32.

50. J. BALTZELL, « Rhetorical "Amplification" and "Abbreviation" and the Structure of Medieval Narrative », *Pacifica Coast Philology*, 2 (1967), p. 32-39 (p. 34).

51. GEOFFROY DE VINSAUF, *Poetria Nova*, v. 538-553 : « Unius astringit duo pectora nodus amoris ; / Corpora disjungit nova causa. Sed ante recessum / Oscula praefigit os ori ; cingit oculorum / In faciem lacrimas derivat ; et ultima verba / Singultus medius intersecat. Estque doloris / Calcar amor viresque dolor testatur amoris. / Veri cedit hiems. Nebulas diffibulat aer / Femina sentit humus. Flos, filius ejus, in auras / Exit et arridet matri ; coma primula comit / Arboreos apices ; praemortua semina surgunt / In vitam ; ventura seges praevivit in herba. / Hoc tempus titillat aves. Haec temporis hora / Quos nondum divisit amor divisit amantes » (trad. J.-Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole*..., p. 95-96).

> Le lien d'une passion unique noue deux cœurs l'un à l'autre; un hasard imprévu les éloigne. Mais avant la séparation, la bouche mange de baisers l'autre bouche. Les deux amants enlacés se serrent l'un contre l'autre en une étreinte partagée. La source de leurs yeux inonde leur visage de ruisseaux de larmes et les sanglots entrecoupent leurs paroles d'adieu. L'amour est aiguillon de la souffrance et la souffrance manifeste la force de l'amour. L'hiver cède au printemps la place. L'air ôte sa tunique de nuages et le ciel caresse la terre. Chaud et humide, l'air prend d'elle son plaisir et la terre, qui est femme, éprouve sa virilité. Leur enfant, la fleur, voit le jour et sourit à sa mère; un tendre duvet coiffe la cime des arbres; les semences engourdies revivent; la moisson à venir trouve en l'herbe présage de sa vitalité; les oiseaux alors s'émoustillent. Telle est la saison qui sépara des amants que l'amour n'avait point encore séparés.

En dépit de leur séparation imminente, l'unité (*Unius...*) des amants devient le paradigme de la cohérence du passage, où la digression et la multiplicité permettent d'exprimer une aporie: le lien qui unit deux cœurs malgré la distance qui sépare leurs corps. L'abondance de parallélismes et de figures symétriques donne l'impression que c'est la contradiction qui produit l'unité; l'opposition même entre unification et départ, entre digression et rassemblement, entre l'union des cœurs et la division des corps, unit les vers[52]. Les mots se reflètent et se répètent, restant unifiés en même temps que les amants se séparent. Le chiasme au milieu du passage entre *dolor* et *amor* rassemble deux expériences opposées de l'amour pour pointer une vérité difficile: la consubstantialité de deux entités pourtant matériellement séparées. Cet exemple de *digressio* représente une esthétique de l'unité qui dépend d'une opposition entre plusieurs éléments; une fois réunis, ils produisent un effet d'harmonie agréable et édifiant pour le lecteur[53].

L'auteur qui a peut-être le plus fait recours à l'oxymore de la discorde concordante ou de la concorde discordante au Moyen Âge est Alain de Lille (fin XIIe siècle)[54]. Dans l'*Anticlaudianus*, Concorde est à nouveau une

52. La *disjunctio* des corps permet la *junctura* des cœurs: «La *junctura* illustre la spécificité de l'écriture poétique fondée sur l'union des contraires [...]» (R. WOLF-BONVIN, *Textus...*, p. 25; sur la *junctura*, *cf.* p. 42).

53. R. WOLF-BONVIN voit la même esthétique dans le *De Raptu Proserpinae* de Claudien: «En puisant dans le terreau littéraire et philosophique de l'Antiquité, le *De Raptu Proserpinae* fait sienne la pensée selon laquelle toute texture renvoie à l'idée première d'un lien qui noue des contraires» (*Ibid.*, p. 65).

54. *Cf.* R. WOLF-BONVIN, *Textus...*, p. 90: «Ainsi se résume le projet d'Alain de Lille. Tramer entre achevé et inachevé, perfection et imperfection, laideur et beauté, de quoi remplir le vide laissé par la perte de la langue adamique. Le traduire formellement par le prosimètre, afin que s'ouvre la trace déchirante de la différence, de l'hétérogène, du divers.» Je vois la diversité de son écriture, et la fonction du prosimètre, de manière plus positive et créative. Alain de Lille essayait moins de combler un vide ou d'ouvrir une brèche, il me semble, que de

figure allégorique, qui tient un discours sur le désordre du monde actuel[55]. Elle a peur que sa concorde reste discordante (*manet concordia discors*), que l'amour, *uerus amor*, ne puisse pas parvenir à unifier l'humanité, une société déchirée. Mais, comme chez Prudence, cette œuvre est aussi une tentative pour remédier à cette déchirure par un nouveau texte, un texte qui promeut par l'enseignement des arts libéraux un idéal d'unité composite. Comme le fait la figure de Discorde qui croit parfois à un seul Dieu, parfois à de multiples dieux, le risque est de rester dans la duplicité, de refuser le mouvement qui tire de choses multiples une unité.

Dans le *De Planctu Naturae*, Alain de Lille a souvent recours à l'oxymore, principalement mis en valeur grâce à la notion de *concors discordia*. Nature dit par exemple, en parlant du tempérament de l'homme[56]:

> Car, de même que pour les quatre éléments leur discorde concordante [*concors discordia*], leur pluralité unique, leur consonance dissonante, leur accord en désaccord assurent [*conciliat*] la structure de la cour royale du monde, de même pour les quatre tempéraments leur égale disparité, leur inégale égalité, leur conformité différente, leur identité diverse tiennent ensemble [*conpagiat*] l'édifice du corps humain.

L'unité contient nécessairement la différence et la similarité: cela fait tout son admirable art. Plus tard, en dialogue avec le narrateur qui lui demande pourquoi sa robe contient certaines déchirures, Nature explique en ces termes la création de Dieu: «Toutes choses, donc, s'accordant par les fines chaînes d'un assemblage invisible, une union pacifique ramena la pluralité à l'unité, la diversité à l'identité, la dissonance à la consonance et la discorde à la concorde [*concordiam discordia*][57]». Même si ici le mouvement va de la discorde vers la concorde, les déchirures font bel et bien partie du tout, car ce sont elles qui permettent à l'unité d'apparaître.

Clairement inspiré par Martianus Capella lorsqu'il s'agit de parler de mariage, Alain de Lille se sert d'un langage analogue quand il décrit la musique qu'Hyménée incite à jouer: «Se conciliant alors leur instrument

créer par son écriture un exemple positif d'unité complexe (*cf.* J. O. WARD, «Alan (of Lille?) as Rhetor: Unity from Diversity?», *Papers on Rhetoric*, 5 (2003), p. 141-227).

55. ALAIN DE LILLE, *Anticlaudianus*, II, v. 259-267: «Quis nexus, quis uerus amor, quod fedus amoris, / Que pietas, que pura fides, que linea recti / In rebus reliquis saltem uestigia pacis / Seruabit? Si nostra manet *concordia discors* [...]» (éd. R. BOSSUAT, Paris, 1955).

56. ALAIN DE LILLE, *De Planctu Naturae*, VI, v. 46-50 (éd. N. M. HÄRING, «Alan of Lille, "De Planctu naturae"», *Studi Medievali*, 29, 1979, p. 797-879; trad. F. HUDRY, *La Plainte de Nature (De Planctu Naturae)*, Paris, 2013, p. 116). L. SPITZER, dans *Classical and Christian Ideas*..., p. 73, écrit sur ce passage: «The symetrical architecture of this sentence, with its two lists of (reconciled) opposing forces (the elements *vs*. human temperament) is in itself a splendid stylistic rendering of the beauty and balance of κρᾶσις or *temperatio*.»

57. *Ibid*., VIII, v. 213-216, p. 135.

par certains accords préliminaires, ils exprimaient grâce à une modulation multiple un son différemment uniforme [*diformiter uniformem*], semblable dans la dissemblance [*dissimilitudine similem*][58]». Ici, le paradoxe est encore plus fort puisque l'unité existe dans la multiplication des formes. Les deux opposés coexistent et forment ce que l'auditeur entend, soit la beauté de la musique. C'est aussi le cas dans le passage suivant, qui décrit les sons variés des différents instruments: «L'égalité inégale de leur chant se trouve divisée quand elle est unie, / Et unie quand elle est divisée, concorde discordante, / Union dissemblable des voix, semblable désaccord[59].» Une telle musique consiste en un mouvement constant entre séparation et rassemblement, harmonie et disharmonie.

L'alternance s'entend même dans la sonorité des vers. Le son *di-* s'entrecroise avec les débuts des mots en *iun-* dans le premier vers, le premier son suggérant la division et l'autre l'unification; le contraste des sons dans le deuxième vers, entre le *dis-* qui revient et le *con*/*com*, marque un contraste qui fonctionne aussi bien au niveau du son qu'au niveau du sens, puisque le préfixe *con-* signifie ensemble ou avec, tandis que *dis-* signifie la séparation; dans le dernier vers, il y a en outre un jeu d'opposition entre le son *s* au milieu de la phrase et le son *u* de *unio* et *vocum* au début et à la fin du vers. Les sifflantes sont entourées du son des voyelles, comme l'unité englobe et transforme la différence. Dans ces passages, il semble y avoir deux volontés parallèles, soit de transmuer simultanément la diversité des mots en harmonie et de faire ressortir de l'unité une variété dynamique. La figure parfaite pour ce modèle est toujours la même: le mariage, qui unifie sans effacer la différence essentielle entre homme et femme.

La place de l'amour

Dans le *Speculum stultorum* de Nigel de Longchamps, texte burlesque et moraliste écrit entre 1179 et 1180, qui raconte l'histoire d'un âne qui souhaite avoir une queue plus longue, *concors discordia* apparaît dans le contexte d'une description de la nature verdoyante du début de l'été, au temps de la reverdie, dans une scène qui rappelle au lecteur la saison des amours et son lieu topique, le *locus amoenus*. L'été commence et les oiseaux chantent, leurs voix se soulevant dans une concorde discordante[60], mais l'idylle se transforme rapidement en une autre réalité de l'été, celle des mouches et de la décomposition. Encore une fois, le passage en question

58. *Ibid.*, XVI, v. 220-222, p. 181.

59. *Ibid.*, XVII, v. 28-30, p. 183 («Dividitur iuncta divisaque iungitur horum / Dispar comparitas cantus, concordia discors, / Unio dissimilis, similis dissensio vocum»).

60. Nigello di Longchamps, *Speculum stultorum*, v. 517-518: «Concentu parili vocum concordia discors / Intonat, et silvi organa mille sonant» (éd. F. Albini, Gênes, 2003).

mime l'harmonie qu'il désigne par le syntagme *concordia discors* : ici se tisse une unité narrative entre extrêmes, d'une saison idyllique à son revers pourrissant. La tragédie qui s'ensuit souligne aussi le mariage des contraires, bouleversant les attentes du lecteur. Se manifeste donc, à travers des indices poétiques liés à l'amour, une esthétique de la *varietas*, d'une harmonie dans la diversité[61].

Difficile de définir la place de l'amour dans tous ces discours quand il est toujours présent, comme à l'arrière-plan. L'unification de sens opposés, voire contradictoires, dans le syntagme *concordia discors* ou *discordia concors*, permet aux écrivains médiévaux de décrire le mouvement des étoiles, la diversité unie de la nature, l'unification de l'âme et du cœur, mais surtout l'aporie des deux cœurs qui ne font qu'un[62]. Car l'amour est cette force première, sans quoi la vie ne serait pas[63]. Cette tradition a une longue histoire, arrivant au Moyen Âge par des voies parfois diverses. Mais d'un certain point de vue, l'amour ici-bas, l'*amor castus* comme l'*amor impudicus*[64], a toujours été le reflet de l'amour du ciel: soit ce qui meut les hommes et les femmes dans une danse constante faite d'union et de séparation[65]. Le couple idéal représente la possibilité d'un paradis terrestre, d'un dynamisme amoureux qui confond les sexes, réalisant à nouveau l'unité de la nature humaine[66].

Le mariage idéal trouve peut-être son expression la plus concrète au Moyen Âge chez Chrétien de Troyes, dans son roman *Érec et Énide*, dont le prologue contient ce mot qui a fait couler tellement d'encre, mais qui peut résumer à lui tout seul l'art de la composition médiévale: *conjointure*. Du concept de *concordia discors*, on reconnaît le préfix *con-* et l'idée de jointure, de *junctura* ou de *nexus*, chers aux auteurs qu'on vient de lire. Pour revenir à l'Harmonie et au mariage entre Philologie et Mercure, Karl Uitti a déjà remarqué à quel point *Érec et Énide* laisse apparaître l'influence du *De*

61. À propos de Claudien, R. Wolf-Bonvin écrit (*Textus...*, p. 67): «De fait, si les principes qui gouvernent sa doctrine esthétique affleurent surtout dans les beautés sublunaires et profuses de Nature, c'est parce que c'est là que se lit au mieux la *concordia discors* génératrice de la *varietas* qui la fonde.»

62. *Cf.* P. Dronke, «L'amor che move il sole e l'altre stelle», dans *The Medieval Poet...*, p. 439-475.

63. *Ibid.*, p. 444. Pour Empédocle: «Love among mankind is simply one expression of this universal force.»

64. *Ibid.*, p. 460. Pour la théorie des deux Vénus, P. Dronke cite le commentaire du *De nuptiis* de Jean Scot Érigène.

65. *Ibid.*, p. 446. Selon un autre philosophe présocratique, Phérécyde, l'union divine de Zeus et de l'Esprit de la terre est le premier mariage: «The first marriage ceremony is a paradigm for all that follow; through this, human love carries a reflection of divine love.» Cet article de P. Dronke résume comment ces courants ont été transmis au Moyen Âge, en large partie grâce au *De nuptiis* et à ses commentaires (p. 459 *sq.*).

66. *Cf.* P. Dronke, «Eriugena's Earthly Paradise», *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations. 400-1500*, Rome, 2002, p. 37-59.

nuptiis, surtout à cause de la place que tient le mariage dans les deux récits : « "copula sacra" et "bele conjointure" sont à tous égards des équivalents[67] ».

Comme le *De nuptiis*, *Érec et Énide* s'achève aussi par un festin fabuleux, tenu lors du couronnement des héros, leur véritable union complémentaire. Erec porte une robe brodée par quatre fées, qui contient les quatre figures du *quadrivium*: Géométrie, Arithmétique, Musique et Astronomie[68]. La figure de Musique « fu bone et bele, / car devant seoient tuit / li estrument et li desduit[69] ». De la même manière, quand Harmonie arrive à la table du festin, elle est accompagnée d'une « suavité (*suavitas*) jamais éprouvées », « un mélange harmonieux des notes de tous les instruments, qui créa une sorte de plénitude du plaisir (*uoluptatis*) polyphonique[70] ». Elle porte un bouclier couvert de cercles qui produit, « à partir de ces cordes circulaires, une consonance de tous les intervalles[71] ». Elle chante, comme l'auteur et comme Satura, dans un style composite les divisions propres à la musique, terminant avec la définition du rythme comme mâle et de la mélodie comme femelle, comme s'il s'agissait de rappeler le mariage qui se soldera dans les instants suivants[72]. C'est au lecteur d'imaginer la scène d'unité physique qui suit.

Essentielle à toute création au Moyen Âge, l'unité de la *discordia concors* ou de la *concordia discors* est présente à l'esprit avant même qu'apparaisse le trait d'encre sur la page ; elle est à l'origine de la pensée créatrice et, liée à l'expression de la puissance divine, elle permet de décrire la naissance de l'univers. Manifeste dans l'écriture médiévale de manière constante et diffuse, une telle unité n'est pas une simple abolition de la disharmonie ; elle en est l'intégration dans un tout complexe, un mouvement de synthèse toujours à renouveler. Ce renouvellement se fait grâce au destinataire, le fils figuratif de Martianus, ou toute personne qui voudrait apprendre par la lecture, qui pourrait chanter, comme la figure d'Harmonie dans le *De nuptiis*, le refrain du chant nuptial offert à la mère d'Aphrodite : « À présent, douce Dioné, accueille ma mélodie, car la dure

67. K. UITTI, « À propos de Philologie »..., p. 35-40, p. 36. Pour Boèce, la proportion est aussi idéalement exprimée par le couple amoureux : « Le premier principe est le principe mâle, l'autre, le principe femelle. L'un exprime la stabilité, l'autre la variation sans cesse en mouvement. Ici c'est le changement et l'altération, là la puissance et l'immobilité. Ici c'est l'amoncellement d'une multiplicité indéfinie, là, c'est la solidité bien déterminée » (E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*..., p. 14).

68. Pour Augustin dans le *De ordine* (14, 39), ce sont les quatre arts qui sont liés au « fait de se delecter (*in delectando*), compris comme la "contemplation bienheureuse des choses divines" [...] » (J. B. GUILLAUMIN, « L'encyclopédisme de Martianus Capella... », p. 57).

69. CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, v. 6766-6768 (éd. J.-M. FRITZ, Paris, 1994).

70. MARTIANUS CAPELLA, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, § 905, t. IX, p. 12.

71. *Ibid.*, § 909, p. 16.

72. *Ibid.*, § 995, p. 75. Sur ce point, voir la note relative à ce passage, p. 283.

sévérité s'efface devant l'amour[73].» La rigueur du savoir cède la place à la douceur de l'amour, qui permettra d'englober tous les éléments disparates de l'œuvre. Il reste à noter que l'écrivain médiéval a fait le contraire, soit tout ce qu'il y a de plus complémentaire : dans *Érec et Énide*, le vrai mariage suit les plaisirs de la chair.

Amy HENEVELD – Université de Genève, Département de langues et littératures françaises et latines médiévales

***Concordia discors* : l'harmonie de l'écriture médiévale**

Cet article étudie l'importance du concept de *concordia discors*, ou de *discordia concors*, pour l'esthétique littéraire médiévale. La figure d'Harmonie dans le *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Martianus Capella enjoint à penser une unité musicale et littéraire qui offre à la fois plaisir et savoir, sous la forme d'une beauté complexe. Les mots *concordia* et *discordia*, des figures allégoriques qu'ils représentent à leurs diverses manifestations conjointes, nous amènent à suivre un chemin qui va de l'Antiquité à la *conjointure* médiévale, d'Empédocle à Alain de Lille, Geoffroy de Vinsauf et Chrétien de Troyes.

harmonie – unité – esthétique – écriture – amour

***Concordia Discors* : The Harmony of Medieval Writing**

This paper examines the importance of the expression *concors discordia*, or *discordia concors*, to medieval literary aesthetics. Harmony, the last allegorical figure to speak in Martianus Capella's *De Nuptiis Philologiea et Mercurii*, offers a model of musical and literary unity which is at once pleasing and instructive, beautifully complex. The words *concordia* and *discordia*, from their allegorical figurations to their various entwined appearances, suggest a path to follow from Antiquity to medieval *conjointure*, from Empedocles to Alain of Lille, Geoffroy of Vinsauf and Chrétien de Troyes.

harmony – unity – aesthetics – writing – love

73. *Ibid.*, § 915 *sq.*, p. 21 *sq.* : «Iam nunc blanda melos carpe, Dione, durus quippe rigor cedit amori.»

Médiévales 66, printemps 2014, p. 43-64

Welleda Muller

Figures de l'*harmonia mundi* dans les manuscrits et les stalles gothiques en France

Le roi David accordant sa harpe et les anges musiciens

La musique est très présente dans les images médiévales, que ce soit à travers les représentations de musiciens ou, de façon plus subtile, par l'emploi des mêmes proportions mathématiques que celles des intervalles musicaux[1]. Les anges musiciens sont nombreux à être figurés sur tout type de support artistique. À côté de ces figures spirituelles, le musicien le plus récurrent est le roi David. Or, si ces deux exemples de musiciens sont assez différenciés et expriment une musique qui leur est propre, ils participent tous deux à une même vision de l'harmonie du monde créé par Dieu. Transmise aux théoriciens médiévaux par les courants pythagoricien et platonicien, la notion d'harmonie regroupe des phénomènes acoustiques et dynamiques mais aussi des réflexions intellectuelles sur le monde. Dieu a créé le monde suivant des proportions mathématiques parfaitement harmonieuses et ce monde résonne au-delà des sens humains[2] ; néanmoins les êtres supérieurs jouant de la musique comme le roi David ou les anges sont si nombreux dans les images que l'on peut se demander s'ils ne sont pas la matérialisation visuelle de la *musica mundana*. Depuis Boèce (470-525), celle-ci fait partie, avec la *musica humana* (harmonie du corps, de l'âme et de l'esprit humain) et la *musica instrumentalis* (art des sons vocaux et instrumentaux), d'un tout exprimant l'harmonie de la divine Création (*De institutione musica*, I, 2). Si la musique des sphères ne résonne pas aux oreilles des hommes, comme l'expliquent de nombreux théologiens[3], le besoin de représenter ce son semble toutefois émerger au Moyen Âge, avec les « moyens » à la

1. *Cf.* C. Rault, *Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmoniques*, Royaumont, 1994 ; I. Marchesin, *L'Image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux. 800-1200*, Turnhout, 2000.
2. *Cf.* Macrobe, *In Somnium Scipionis*, II, 4, 14-15 et Boèce, *De Institutione Musica*, I, 2.
3. Sur le *topos* de l'harmonie des sphères chez les théologiens voir I. Marchesin, *L'Image organum...*, p. 41-42.

disposition des artistes : les instruments de musique dans les mains d'êtres spirituels comme les anges ou de personnages emblématiques à la valeur exemplaire tel le roi David.

Afin d'élaborer une hypothèse de compréhension de l'expression de l'harmonie du monde dans l'art médiéval, nous examinerons les images d'anges musiciens et du roi David accordant sa harpe, car si le monde créé par Dieu était d'une harmonie parfaite à l'origine, il est nécessaire d'ajuster cette harmonie voire de la retrouver lorsqu'on l'a perdue[4]. Le corpus réuni pour cette étude est circonscrit à la sculpture des stalles de chœur et à la peinture des manuscrits liturgiques dans la France gothique, de la fin du XIIe siècle jusqu'à l'orée du XVIe siècle[5] ; deux supports qui ont pour caractéristique la juxtaposition du son et de l'image : les moines et les chanoines chantaient dans les stalles (dont la structure était étudiée pour une acoustique optimale) et les manuscrits étaient les supports privilégiés du chant, même lorsqu'ils ne comportaient pas de notation musicale[6]. Nous verrons qu'avec l'avènement de la Renaissance, un changement de paradigme se produit dans les conceptions du monde ; évolution visible dans les représentations de l'harmonie.

Le roi David accordant sa harpe

Dans le paysage iconographique médiéval, la figure du roi David domine[7] et fait office de modèle pour tous les musiciens. Les inscriptions juxtaposées aux images des psautiers romans le qualifient presque toujours de poète ou de psalmiste et de musicien ou d'artiste[8]. Sa double capacité d'instrumentiste et d'auteur littéraire est ainsi soulignée et portée aux nues, en particulier dans les enluminures de manuscrits. Mais plus qu'une fonction de modèle[9] pour les musiciens médiévaux, le roi David exprime

4. Saint Augustin écrit que cette harmonie n'est pas complètement perdue, puisqu'elle a laissé des indices de son existence dans la liturgie chantée ; *cf.* son *De Musica*, VI, XI, 30.

5. Notons que les premières stalles historiées conservées aujourd'hui en France datent de la fin du XIVe s.

6. Sur les questions de notations musicales dans les manuscrits, *cf.* notamment S. CORBIN, « La notation musicale », dans *Histoire de la musique*, Paris, 1960, t. I, p. 691-692 ; M. HUGLO, *Les Livres de chant liturgique*, Turnhout, 1988 ; N. BELL, *Music in Medieval Manuscripts*, Londres/Toronto, 2001 ; M.-N. COLETTE *et alii*, *Histoire de la notation musicale du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, 2003.

7. Le roi David est le personnage de la Bible le plus souvent représenté au Moyen Âge et ses représentations en musicien sont innombrables : *cf.* notamment H. STEGER, *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jarhunderts*, Nuremberg, 1961.

8. I. MARCHESIN, *L'Image organum...*, p. 19-20.

9. Reprenant une expression forgée par J. Baschet, M. CLOUZOT parle d'« image-hyperthème » pour qualifier les représentations du roi David musicien : *Le Jongleur. Mémoire*

aussi l'harmonie créée par Dieu, et il est représenté en figure ordonnatrice du monde à travers les images le figurant en musicien. Il n'existe que peu de variations iconographiques de cette figure entre le XIIIe et le XVe siècle. On trouve une douzaine de représentations de David musicien dans les stalles françaises[10]; certaines sont sculptées sur les dorsaux, et présentent le roi au sein d'un cortège de saints. C'est le cas à Cuiseaux (Saône-et-Loire, Bourgogne) où il ouvre le cortège des apôtres ; à Saint-Claude (Jura, Franche-Comté) (fig. 1), il est en alternance avec des prophètes et des apôtres, au sein d'un double Credo[11]. Dans ces représentations, il est très rare que le roi joue de son instrument; la harpe, qui est son attribut instrumental le plus courant à l'époque gothique, est posée au sol près de lui, parfois même encore dans sa housse (Estavayer, Suisse). L'harmonie exprimée alors ne résonne pas; c'est par la posture et l'attitude de David, mais aussi par la présence d'un instrument à la fois attribut du roi et évocateur de l'harmonie du monde, que l'univers harmonieux créé par Dieu est évoqué par métonymie. Parce qu'il ne joue pas de son instrument, David fait référence à l'harmonie du monde qui ne résonne pas aux oreilles humaines[12] et ne passe pas par des instruments de musique « artificielle ».

Outre ses apparitions dans les cortèges de saints, le roi David est également sculpté dans l'arbre de Jessé sur les stalles. Dans ce cas, l'instrument de David est assez systématiquement joué: le roi est assis dans les rinceaux végétaux de l'arbre et il pince les cordes de sa harpe (Saint-Cernin, Cantal, Auvergne). Un exemple très intéressant, en dehors du corpus de cette étude, est celui d'Erfurt (Allemagne) dans lequel le roi accorde sa harpe avec une clef d'accord, représentation très courante dans les enluminures mais beaucoup plus rare dans les stalles. Or, cette spécificité iconographique est d'autant plus importante que David est représenté au sommet de l'arbre de Jessé dans lequel jouent également des anges musiciens. David est alors représenté en « accordeur » de la musique spirituelle des anges ; il restaure l'harmonie créée par Dieu.

Si David joue rarement de sa harpe dans la sculpture des stalles, en revanche cet instrument a un rôle d'attribut, qui suffit à lui seul pour

de l'image au Moyen Âge. Figures, figurations et musicalité dans les manuscrits enluminés (1200-1330), Berne, 2011, p. 140-141.

10. Répertoriées dans la base de données *Musicastallis* : http://www.plm.paris-sorbonne.fr/musicastallis.

11. L'iconographie du Credo est particulièrement répandue dans le duché de Savoie: *cf.* C. CHARLES, *Stalles sculptées du XVe siècle. Genève et le duché de Savoie*, Paris, 1999, p. 21-30.

12. Macrobe écrit par exemple : « Si la musique engendrée par la perpétuelle révolution du ciel ne nous est pas audible en une claire perception, c'est que le son en excède l'étroit canal des oreilles humaines [...]. La perception des autres hommes ne peut saisir par l'ouïe l'harmonie universelle » (*Commentaire au Songe de Scipion*, II, 4, 14-15, éd. et trad. M. ARMISEN-MARCHETTI, Paris, t. II, 2003, p. 21).



Fig. 1. Dorsaux des stalles de Saint-Claude (© W. Muller).

identifier le personnage. Ainsi, à Soignoles-en-Brie (Seine-et-Marne, Île-de-France), le jeune David est figuré face à deux lions : la petite harpe posée à ses pieds permet aussi clairement qu'une inscription de reconnaître David et, par voie de conséquence, la scène représentée. *Idem* à Aarschot (Belgique), lorsqu'il s'agenouille devant l'apparition de l'Arche d'Alliance. Notons que ces exemples sont relativement tardifs (1500-1530) ; fallait-il expliciter à cette époque charnière une iconographie qui auparavant était évidente ? Le début du XVI[e] siècle est en effet marqué par une mouvance

illustrative dans les stalles, alors que leur iconographie au siècle précédent était beaucoup plus « symbolique[13] ».

Globalement, les images sculptées du roi David jouant de la harpe dans les stalles françaises datent souvent du XVIe siècle. Bien que la majorité des ensembles de stalles en Europe date du XVe siècle, du fait de la destruction d'ensembles plus anciens, il semblerait que les personnages bibliques ne fassent leur apparition que tardivement sur ce support, à l'iconographie plus volontiers « profane » aux XIVe et XVe siècles. Il faut d'ailleurs sortir de France pour trouver des images du roi David musicien du XIVe siècle ; les plus anciens exemples sont à Erfurt (Allemagne, 1370), Chester (Grande-Bretagne, 1380) et Bamberg (Allemagne, 1380-1400).

La fourchette chronologique est plus large pour les images du roi David musicien dans les enluminures de manuscrits français. La base de données *Initiale* de l'IRHT[14] recense une centaine d'exemples de David jouant d'un instrument à cordes[15] dans les manuscrits produits en France datant de la fin du XIe au début du XVIe siècle, majoritairement des ouvrages liturgiques, dans lesquels le roi illustre généralement des *folii* relatifs aux psaumes. On peut ajouter à cela une quarantaine d'images de David sonnant des cloches, iconographie qui ne semble en revanche pas remonter avant le XIIIe siècle dans le corpus. D'une manière générale on peut remarquer que les instruments tenus et joués par le roi David varient peu dans les manuscrits, puisqu'à partir du XIIIe siècle l'écrasante majorité est en effet constituée de la harpe et des cloches ; et lorsque le roi est entouré de plusieurs instruments, c'est presque systématiquement la harpe (*Bible historiale*, ms. Paris, BnF, fr. 9, fo 283) ou les cloches (*Bréviaire à l'usage de Paris*, ms. Châteauroux, BM, 2, fo 48vo) qu'il choisit de faire résonner. De nombreux manuscrits comportent d'ailleurs deux images du roi David musicien, l'une le montrant jouant ou accordant sa harpe majoritairement dans l'initiale B du premier

13. Sur l'évolution de l'iconographie des stalles entre la fin du XIVe s. et le concile de Trente, en particulier dans le Grand Duché de Bourgogne, *cf.* W. MULLER, *Les Stalles, siège du corps dans les chœurs liturgiques du Grand Duché de Bourgogne aux XVe et XVIe siècles*, Turnhout, 2014, partie 4, chap. 2.

14. http://initiale.irht.cnrs.fr/accueil/index.php.

15. La harpe est le cordophone plus fréquent, mais on trouve aussi la vièle et le psaltérion.

psaume[16], l'autre le présentant sonnant un jeu de cloches suspendues (ou *tintinnabulum*)[17] généralement dans l'initiale E du psaume 81[18].

Ces images illustrent des manuscrits liturgiques ; des psautiers comme on pouvait s'y attendre, mais également des bréviaires et des Bibles, où le roi David harpiste est souvent juxtaposé avec le jeune David décapitant Goliath (*Bible*, ms. Alençon, BM, 54, f° 170). Lorsque David est dans une lettrine, il s'agit le plus souvent de l'initiale B du premier psaume (ou de l'initiale E du psaume 81 lorsqu'il joue des cloches). On imagine que, outre la surface offerte par le B et l'importance du premier psaume, le texte lui-même: « Heureux l'homme qui ne marche pas selon le conseil des méchants, qui ne s'arrête pas sur la voie des pécheurs, et qui ne s'assied pas en compagnie des moqueurs » a certainement inspiré cette image du roi David musicien qui est ainsi inscrit dans l'ordre harmonieux du monde et offre un exemple à ceux qui verront l'enluminure. Et ce modèle semble renforcé lorsqu'il est juxtaposé avec David combattant Goliath (*Bible*, ms. Besançon, BM, 4, f° 238), puisque la violence du combat est systématiquement représentée en dessous, hiérarchisée par rapport à la figure de David musicien. Or, dans la plupart de ces exemples, David ne fait pas que jouer de la harpe, il l'accorde grâce à une clef d'accord (*Bible*, ms. Paris, BnF, lat. 17198, f° 195)[19].

Sur la petite centaine de représentations de David jouant d'instruments à cordes recensée par *Initiale*, on dénombre une quarantaine d'images montrant l'accord de la harpe, soit presque la moitié des exemples: d'où l'importance de cette iconographie spécifique, pourtant peu relevée par les spécialistes jusqu'à présent[20]. La clef d'accord est parfois mise en valeur, certainement pour que l'action du roi soit évidente et magnifiée (*Bible*, ms. Avranches, BM, 3, 2e vol., f° 3). Beaucoup d'images montrent le roi penchant la tête vers sa harpe, mettant ainsi en évidence cette action de l'accord de l'instrument et l'importance de l'écoute de l'harmonie (*Comment. in*

16. « Beatus vir qui non abiit in consilio [...] » (Psaume 1.1).

17. Si la harpe est mentionnée dans plusieurs psaumes (6.1, 12.1, 33.2, 43.4, 49.4, 57.8, 71.22, 81.2, 92.3, 98.5, 108.2, 147.7, 149.3, 150.3), ce n'est pas le cas des cloches; or, la présence de celles-ci sonnées par David pourraient être l'évocation d'un lien privilégié entre le roi et Pythagore qui, selon Boèce, découvrit les proportions musicales régissant l'harmonie du monde en passant près d'une forge où différents marteaux frappaient des enclumes produisant ainsi des sons différents comme avec des cloches: *cf.* BOÈCE, *De institutione musica*, I, 10. Cette collusion renverrait alors encore une fois à l'idée d'harmonie du monde à travers l'évocation de la légende de Pythagore et des cloches.

18. « Exultate Deo adjutori nostro [...] » (Psaume 81.2-4).

19. Notons que cette action semble dévolue à la harpe, puisqu'il ne semble pas exister de cas où David accorderait un autre instrument à cordes, tel le psaltérion dont il joue parfois.

20. Mis à part le roi David, je n'ai rencontré qu'un seul autre personnage accordant un instrument dans l'art gothique, Iseult: *cf.* W. MULLER, « Tristan et Iseult illustrés dans les stalles anglaises. L'irruption d'images profanes dans un contexte sacré », dans les actes du colloque *Tristan et Yseut, l'éternel retour*, éd. D. BUSCHINGER, Bulletin du CEM d'Amiens, à paraître.

Psalmos, ms. Troyes, BM, 58, fº 3 ; *Comment. in Psalmos*, ms. Angers, BM, 051, fº 3 ; *Bréviaire prémontré*, ms. Charleville-Mézières, BM, 50, fº 1). Quelques exemples viennent apporter un caractère symbolique encore plus fort à ces images, avec l'intervention du Saint-Esprit sous la forme d'un oiseau, comme on peut le voir dans le fº 130vº de la Bible d'Angers (*Bible*, ms. Angers, BM, 9) (fig. 2) le Saint-Esprit se pose sur la clef et semble chuchoter à l'oreille de David la bonne harmonie à régler. On trouve une scène similaire dans la Bible d'Avranches (*Bible*, ms. Avranches, BM, 3, fº 3). Ces images nous apprennent que l'harmonie est un état du monde, de la Création, qui a besoin d'être retrouvée, et le réglage des instruments de musique en est une bonne métaphore. Le roi David, parfois guidé par le Saint-Esprit, cherche cette harmonie et représente ainsi un modèle pour les fidèles, qui participent à la liturgie en étant assis dans les stalles (ou dans la nef en ce qui concerne les laïcs) et dont les manuscrits liturgiques sont un des supports pour retrouver l'ordre harmonieux du monde créé par Dieu[21]. Isabelle Marchesin ajoute que cette image fait écho à la figure du Christ et, par là, à l'homme nouveau, qui a la possibilité de se « placer en accord, en consonance avec la loi divine, grâce à la présence fondamentale en lui de l'Esprit saint [...][22] ». Outre cette évocation, la musique du roi David exprime aussi l'harmonie du monde par son fort potentiel d'apaisement des âmes, puisque lorsqu'il joue de la harpe pour le roi Saül, celui-ci « se trouvait soulagé, et le mauvais esprit se retirait de lui[23] ».

Cette idée de David en tant que modèle pour les fidèles est renforcée par l'existence d'un petit nombre d'images dans lesquelles le roi est figuré aux côtés de chantres. Ainsi, au fº 133 du manuscrit Paris, BnF, lat. 774 (datant de la fin du xvᵉ siècle), le roi est représenté tenant sa harpe encore à demi-enveloppée dans sa housse, derrière un groupe de quatre chantres chantant la musique notée sur un livre posé sur un lutrin. Le texte en dessous de la miniature est celui du psaume 96[24] qui incite à chanter des cantiques au

21. Voir les travaux d'É. PALAZZO sur les cinq sens et leur activation par la liturgie et le chant (noté dans les manuscrits) dans le but de retrouver l'harmonie : « Les cinq sens au Moyen Âge. État de la question et perspectives de recherche », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 55 (2012), p. 339-366 ; « Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages », *Viator*, 41 (2010) ; « La dimension sonore de la liturgie dans l'Antiquité et au Moyen Âge », dans *Archéologie du son. Les dispositifs de pots acoustiques dans les édifices anciens*, Paris, 2012, p. 51-58.

22. *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, Paris, 2004, p. 82.

23. *Premier livre de Samuel*, 16.23 ; *cf.* aussi I. MARCHESIN, *L'Image organum...*, p. 20-21.

24. « Cantate Domino canticum novum cantate Domino omnis terra [...] » (Psaume 96, 1-2).



Fig. 2. David accordant sa harpe, BM d'Angers, ms. 9, f° 130 v°
(© BM d'Angers, IRHT).

Seigneur pour trouver le Salut[25]. Le roi David accordant sa harpe est alors l'image d'une figure ordonnatrice du monde, miroir du Christ et de l'*homo novus*, dépouillé du vieil homme et lavé du péché originel, exemple pour les fidèles qui suivent le modèle qu'il offre en cherchant à retrouver l'harmonie perdue par la liturgie qui s'exprime presque exclusivement en musique à l'époque qui nous occupe[26]. Chaque chantre est certainement invité par ces images à accorder son âme à Dieu et à se mettre en consonance par rapport à la Création divine, à réorganiser son cœur (chœur) dans l'harmonie du monde grâce à la pratique de la liturgie.

Les anges musiciens

À côté des images du roi David, les anges sont aussi très souvent représentés jouant d'instruments de musique assez divers. Si l'iconographie médiévale comporte une multitude d'anges, les anges musiciens sont particulièrement nombreux et ce sur tous les supports artistiques : stalles et manuscrits, sculpture monumentale, vitraux, ivoires sculptés, tapisseries, etc. Les figures angéliques sont présentes dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament, mais la culture médiévale est aussi marquée par la *Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys l'Aréopagite[27]. Écrit au VIe siècle et abondamment copié jusqu'à la fin du Moyen Âge, cet ouvrage classe les anges en trois hiérarchies de trois chœurs. Et le mot chœur n'est pas anodin[28], puisque les anges participent activement à l'harmonie du monde créé par Dieu. On sait que dans les conceptions médiévales du monde, les anges permettent aux orbes de se mouvoir[29] et c'est de ce mouvement que naît l'*harmonia mundi* ; ils ont alors une fonction essentielle au sein du cosmos, ce qui explique peut-être le nombre si important d'anges musiciens dans l'art médiéval en général et dans les stalles et les manuscrits en particulier.

Les anges musiciens sont présents dans les stalles françaises de la fin du XIVe jusqu'au milieu du XVIe siècle, en nombre à peu près

25. On trouve aussi David jouant du psaltérion pour accompagner des chantres avec l'aide de deux musiciens au folio 154v° du ms. Paris, BnF, lat. 10491 (*Diurnal de René II de Lorraine*, 1492-1493).

26. *Cf.* É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000, chap. 1.

27. PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE, *La Hiérarchie céleste*, trad. M. DE GANDILLAC, Paris, 1958.

28. Terme employé dans les traductions latines de l'ouvrage du Pseudo-Denys en circulation au Moyen Âge (mais pas dans l'original en grec).

29. Parmi tant d'autres, citons Dante Alighieri, *Convivio* II, IV, 2, et Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I, 115, 4 ; *cf.* aussi T. SUAREZ-NANI, *Les Anges et la philosophie*, Paris, 2002, p. 137 *sq.*

équivalent[30]. Toutefois, on remarque qu'ils se raréfient au XVIe siècle, et après le Concile de Trente ils ont disparu. Dans les différents exemples recensés dans le corpus des stalles françaises, il est remarquable que les instruments privilégiés par les anges sont majoritairement des cordophones, qui font partie de la famille des bas-instruments[31]. Sur environ quatre-vingts représentations d'anges dans les stalles françaises, une quarantaine utilise des cordophones, une trentaine des aérophones[32] et on compte seulement quatre anges musiciens tenant des idiophones (surtout des triangles) et cinq tenant des membranophones (généralement des tambourins) (fig. 3). Précisons toutefois qu'il est difficile d'établir des statistiques pertinentes étant donné les nombreuses destructions de stalles en France.

Le luth est certainement l'instrument le plus répandu entre les mains des anges[33]. Il est représenté avec réalisme par les huchiers[34] et ces anges luthistes semblent exprimer tout particulièrement l'ordre: ils sont assis, ne gesticulent pas comme les jongleurs ou les animaux, pincent les cordes parfois groupées en chœurs avec les doigts (Venable, Eure, Haute-Normandie) ou avec un plectre[35]. Viennent ensuite les différentes sortes de vièles à archets, la plupart du temps tenues sur l'épaule et non entre les jambes[36].

Si les anges sont aussi les annonciateurs du Jugement Dernier en soufflant dans des trompettes, ce genre d'instrument bruyant est rarement présent entre leurs mains dans les stalles ; en revanche on en trouve quelques exemples dans les enluminures de manuscrits en dehors des images du Jugement Dernier où ils sont évidemment les plus nombreux (*Psautier-heures*, ms. Beaune, BM, 39, f° 174v°). Ainsi dans le *Psautier-heures* conservé à la bibliothèque municipale d'Avignon (ms. 121, f° 151v°), on trouve au début du psaume 80[37], dans un petit édicule, deux anges sonnant des cloches surmontés de deux anges trompettistes. Ces quatre anges semblent illustrer les premiers versets du psaume 80 qui exhortent Dieu à

30. Le nombre d'ensemble de stalles datant d'avant le XIVe s. étant très rare, il est difficile de trancher sur l'époque de l'apparition des anges musiciens dans les stalles en France.

31. Qualification poétique qui, par opposition aux hauts instruments, désigne les instruments à faible volume sonore qui permettaient d'accompagner la voix, notamment dans la liturgie: *cf.* L. CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France. 1200-1750*, 1re partie, Paris, 2006.

32. Les orgues portatifs étant inclus dans cette catégorie.

33. Une vingtaine dans le corpus.

34. Facteurs de stalles, chargés à la fois de la menuiserie et de la sculpture.

35. Il ne semble pas y avoir d'exemple en France, on en trouve un à Chester (Grande-Bretagne).

36. Les exemples d'instruments tenus entre les jambes sont très rares dans l'art médiéval en général, et absents des stalles françaises en particulier.

37. « Prête l'oreille, berger d'Israël, toi qui conduis Joseph comme un troupeau ! »

prêter l'oreille à l'appel des hommes, d'où peut-être la mise en valeur d'un son puissant : celui des trompettes et des cloches conjugué.

Comme dans les stalles, ce sont les cordophones qui dominent l'iconographie angélique des enluminures. Illustrant majoritairement des bréviaires, ces anges musiciens apparaissent dans des lettrines (*Bible*, ms. Reims, BM, 42, f° 126v°) ou en marges de scènes du Nouveau Testament (*Bible*, ms. Reims, BM, 41, f° 162), telle l'Annonciation (*Psautier-heures*, ms. Avignon, BM, 121, f° 7). Si leur nature angélique est évidente, le cas des marges de manuscrits est problématique, puisque des créatures ailées à buste humain et arrière-train animal ou monstrueux apparaissent aussi jouant d'instruments de musique, à l'instar des anges (*Bréviaire à l'usage de Verdun*, ms. Verdun, BM, 107, f° 6v°). Les hybrides sont évidemment une constante de l'iconographie marginale[38], mais ce cas d'« anges mutants » pose la question de l'expression d'une musique qui n'exprime plus l'harmonie du monde et la musique des sphères, mais bien une musique déviante qui est plus attachée à la notion de désordre, étant donné la valeur transgressive de ces créatures[39]. Néanmoins, étant donné la polysémie de sens des images médiévales, on pourrait aussi voir, dans la prolifération de ces anges-hybrides musiciens, une référence à la *République* de Platon dans laquelle l'âme est décrite comme une sorte de chimère (IX, 588b), un monstre à formes multiples qui peut devenir humain par le rétablissement de l'harmonie dans le corps de l'être humain « en vue de maintenir l'accord dans son âme » (IX, 591c). Peut-être s'agit-il aussi d'une référence aux sirènes platoniciennes assises sur les cercles de l'univers, chacune faisant résonner une note différente, formant un accord harmonieux (*Rép.* X, 617b), mais il est plus difficile d'en être certain étant donné la forte valeur transgressive des hybrides dans le contexte médiéval. Ces créatures musiciennes seraient alors plutôt des images de l'harmonie perdue que l'être humain doit retrouver.

Outre les citoles, guiternes, vièles et psaltérions, l'orgue positif ou portatif est un des instruments très fréquemment représenté aux mains des anges dans les enluminures (*Bréviaire à l'usage de Paris*, ms. Châteauroux, BM, 2, f° 323v°) comme dans les stalles (jouée, cathédrale d'Amiens, Somme, Picardie [fig. 3]). Or, nous savons que cet instrument jouissait d'une symbolique positive au Moyen Âge[40] ; son maniement complexe

38. *Cf.* M. Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997 ; J. Wirth éd., *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques*, Genève, 2008, p. 228 *sq*.

39. Ces créatures sont en effet de purs hybrides, monstrueuses parce qu'elles transgressent la création divine : *cf.* G. Bartholeyns, P.-O. Dittmar, V. Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, 2008, p. 26 *sq.*; *cf.* aussi W. Muller, « Hybrids in Choirstalls, a Myth Transgressed or Aristotle Denied ? », *Porticvm*, 4 (2012), p. 80-88.

40. *Cf.* L. Charles-Dominique, « Classer les instruments de musique : entreprise rationaliste ou pensée symbolique », *Prétentaine*, 22 (novembre 2007), p. 191-215.



Fig. 3. Anges et *putti* musiciens, haut d'une jouée des stalles de la cathédrale d'Amiens (© W. Muller).

(car polyphonique) impliquait une connaissance de la théorie musicale, ce qui valorisait l'instrumentiste capable d'en jouer; en outre, de faible volume sonore, il permettait d'accompagner le chant dans la liturgie et, dès la fin du XVᵉ siècle et surtout au siècle suivant, il deviendra fixe dans les édifices religieux. Cet instrument n'est d'ailleurs pas souvent joué par des instrumentistes humains, que ce soit dans les stalles comme dans les enluminures; toutefois, il est remarquable que l'organetto soit l'apanage des femmes (stalles de Saint-Chamant, Cantal, Auvergne; miniature du *Psautier-heures*, ms. Avignon, BM, 121, f° 95), notamment sur des objets en ivoire sculpté[41]. En dehors du contexte courtois, les femmes organistes sont souvent des allégories, comme dans l'exemple du *Psautier-heures* conservé à la bibliothèque municipale d'Avignon (ms. 121, f° 95), où une figure féminine accompagne le roi David jouant de la vièle et fait figure d'allégorie de l'*Ecclesia* face à la *Synagogua* symbolisée par David.

41. Citons deux exemples de valves de miroir du XIVᵉ s. dans lesquelles une femme jouant de l'orgue portatif accompagne un groupe de nobles; l'une est conservée à l'Art Gallery of Ontario (Toronto), l'autre au musée du Louvre (Paris); ces objets sont visibles sur le site du *Gothic Ivories Project*: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk.

Notons que, mis à part un exemple dans le *Graduel à l'usage de l'abbaye de la Trinité de Vendôme* (ms. Vendôme, BM, 267, f° 188v°), ces anges musiciens ne sont que rarement juxtaposés à de la notation musicale ; nombreux dans les bibles et les bréviaires, ils sont en effet relativement absents des graduels et des antiphonaires. Alison Stones a remarqué que ce type de manuscrits liturgiques des XIIe et XIIIe siècles comportant de la notation musicale est souvent dépourvu d'iconographie musicale[42]. Peut-être cette absence est-elle à mettre en relation avec une liturgie chantée dont l'accompagnement instrumental, s'il est avéré, pose problème à de nombreux théologiens[43].

Certains instruments sont bannis, ou presque, des mains des anges. C'est le cas de la cornemuse qui, à l'exception de rares exemples (que l'on peut plutôt qualifier de « Renaissance », comme c'est le cas dans les stalles du Mans et dans le *Bréviaire à l'usage de Paris*, ms. Châteauroux, BM, 2, f° 349v°), est plutôt l'apanage des animaux (Oviedo, Espagne), des bergers (Rouen, Seine-Maritime, Haute-Normandie) ou des musiciens professionnels (Amiens, Somme, Picardie) et des fous (Poulaines, Indre, Centre[44]). La symbolique sexuelle de la cornemuse, de par sa ressemblance avec les parties génitales masculines[45], ainsi que son rattachement à la musique diabolique[46], induisent la rareté de son utilisation par les anges[47]. Le fait que les anges utilisent beaucoup plus souvent des cordophones que des aérophones (l'orgue mis à part) dans les images médiévales renvoie aussi certainement à l'opposition entre la corde et le vent existant depuis l'Antiquité avec le Jugement de Midas qui préféra la lyre d'Apollon à la flûte de Pan[48]. Outre l'opposition entre instruments hauts et instruments bas évoquée précédemment, la corde est très souvent valorisée par rapport au vent. Luc Charles-Dominique relève par exemple que les aérophones ont un lien privilégié avec la folie et l'érotisme, alors que les cordophones sont associés au Christ en croix car ils sont constitués d'une caisse de bois sur

42. A. STONES, « Iconographie des Graduels et Antiphonaires des XIIe et XIIIe s. », intervention au séminaire Musiconis, 29 mars 2012, Université Paris-Sorbonne.

43. Notamment Jean Chrysostome et Ambroise de Milan (*De officiis ministrorum*), cités par L. CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires…*, p. 55-56.

44. Les stalles conservées à Poulaines proviennent de l'abbaye de la Vanusse qui a été détruite.

45. Toutefois la cornemuse est moins négative lorsqu'elle est aux mains des bergers, surtout lorsque ceux-ci viennent assister à la Nativité, bien qu'il y ait l'idée d'opposition entre musique céleste (des anges) et musique terrestre.

46. En flamand, la cornemuse est appelée *duivelzack*, littéralement « sac du diable » : *cf.* R. HAMMERSTEIN, *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters*, Berne, 1974, p. 62.

47. Notons que la cornemuse est aussi proscrite des mains des femmes dans l'iconographie.

48. *Cf.* OVIDE, *Métamorphoses*, XI, v. 145-175.

laquelle sont tendues des cordes attachées par des clous[49]. La proportion imposante d'anges jouant d'instruments à cordes par rapport à ceux jouant d'instruments à vent s'explique certainement par ce substrat symbolique relatif aux instruments de musique au Moyen Âge.

Suivant la même logique, les percussions, souvent taxées de « bruyantes[50] » sont rarissimes aux mains des anges dans les stalles et les manuscrits. On trouve cependant, dans le *Bréviaire à l'usage de Paris* (ms. Châteauroux, BM, 2, f° 423), un ange jouant des nacaires. Or, les lettrines de ce manuscrit comportent une grande variété d'instruments, comme la chalemie (instrument « haut »), juste au-dessus de l'ange percussionniste, et la cornemuse, précédemment citée sur un autre folio ; on peut en déduire alors que l'idée était certainement de présenter un *instrumentarium* le plus large possible, la musique des sphères utilisant tous les instruments. Il s'agit aussi peut-être d'un rapprochement avec l'ordonnancement de la musique décrit par Isidore de Séville dans son *De musica*[51], dans lequel il élabore à la suite de Cassiodore et saint Augustin une vision tripartite de la musique : l'harmonique (concernant la voix), l'instrumentale (concernant les instruments à vent) et la rythmique (concernant les instruments à cordes et à percussion)[52]. Force est de constater que lorsque les anges sont figurés en « ensembles », les instruments qu'ils pratiquent sont souvent tripartites : à vent, à cordes et à percussion (stalles d'Amiens, Somme, Picardie). Outre une cohérence proprement musicale, la réunion de ces trois types d'instruments était certainement une image de l'harmonie et de la globalité du monde qui, comme la *Musica*, est tripartite.

Les anges musiciens symbolisent donc l'ordre harmonique du monde dans l'iconographie des stalles et des manuscrits. Non seulement ils tiennent des instruments plutôt destinés à accompagner le chant liturgique (harpe, luth, vièle, orgue portatif, etc.) et à la symbolique positive, mais ils les utilisent aussi de façon réaliste, sans la gesticulation propre aux jongleurs[53]. Sur une jouée à Amiens (Somme, Picardie) (fig. 3), ils sont juxtaposés avec deux *putti*, l'un à cheval sur l'autre. Or, la nudité s'ajoutant

49. *Cf.* L. CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires...* (sur le vent, chap. 8 ; sur l'allégorie christique des cordophones, p. 89 *sq.*).

50. Les percussions sont en effet les instruments privilégiés du charivari et de la « contre-musique » : *cf.* L. CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires...*, p. 190 *sq.*

51. ISIDORE DE SÉVILLE, *Originum sive Etymologiarum*, III, XV-XXIII.

52. Notons que dans le *De institutione musica* de Boèce, la *musica* est aussi tripartite mais répartie en *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis* et c'est dans cette dernière catégorie que prennent place les instruments de musique joués par les êtres humains.

53. La gesticulation des histrions et des jongleurs contant des chansons de geste est en effet réprouvée par de nombreux théologiens médiévaux qui l'opposent aux gestes mesurés du prédicateur : *cf.* J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 43 *sq.*

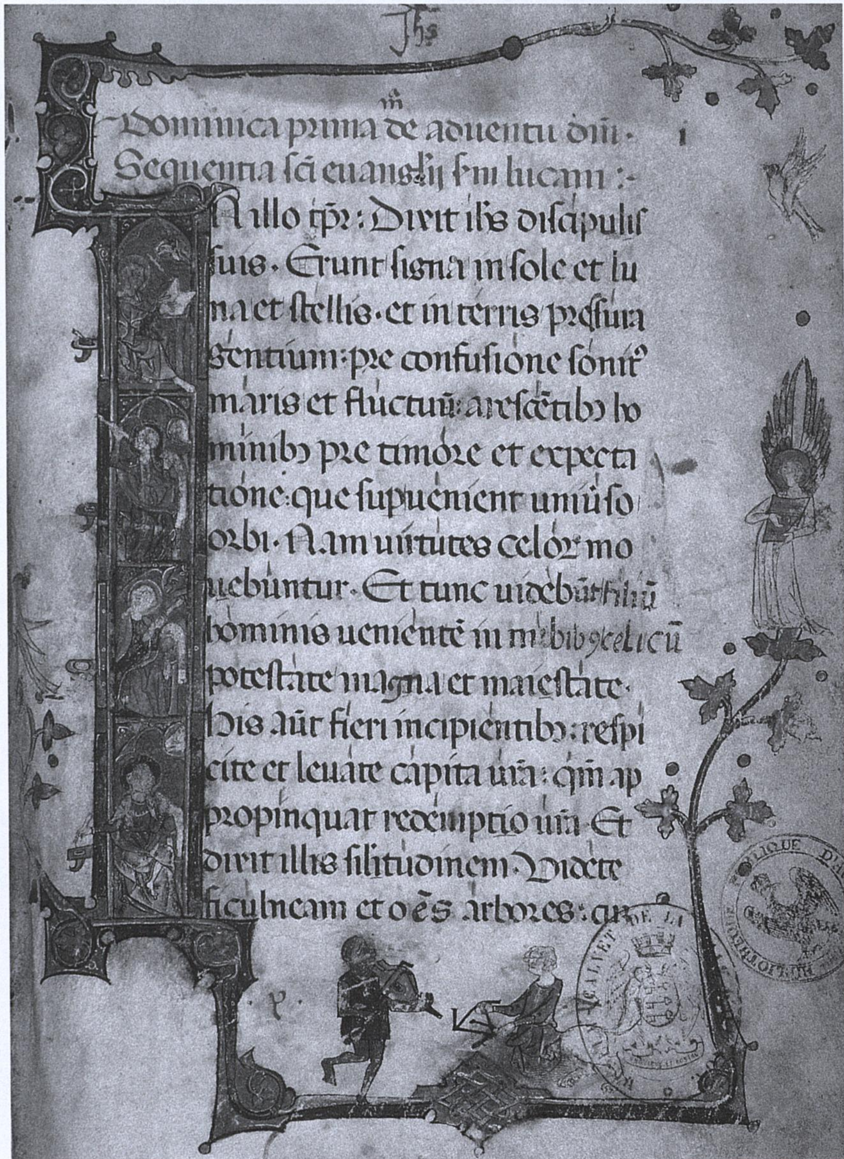


Fig. 4. Ange musicien et charivari, BM d'Avignon, ms. 24, f° 1
(© BM d'Avignon, IRHT).

au chevauchement[54] induit ici un contraste entre l'ordre représenté par les anges musiciens et le désordre de cette position mettant en valeur le corps grotesque des *putti* ; l'harmonie est mise en regard de la disharmonie. La jouée d'Amiens est encore plus intéressante puisqu'elle oppose des chérubins nus jouant d'instruments hauts à la symbolique plutôt négative (tambour, trompe, fifre et triangle à anneaux) avec des anges portant des aubes longues jouant d'instruments bas à la symbolique positive (vièle, luth, harpe et organetto). L'opposition entre la nudité et le port d'une aube renforce encore l'idée de figuration de l'harmonie et de la disharmonie, d'autant plus que les chérubins nus joueurs de hauts instruments sont situés à gauche sur la jouée (du côté sinistre) et les anges joueurs de bas instruments à droite. Dans les marges de manuscrits, confrontés à d'autres personnages, notamment les hybrides et les animaux, ils évoquent aussi clairement l'ordre harmonieux du monde et le bon modèle à suivre. Dans l'*Évangéliaire* conservé à la bibliothèque municipale d'Avignon (ms. 24, f° 1) (fig. 4), un ange joue du psaltérion dans une position très digne et élégante, les ailes levées derrière la tête, alors qu'en dessous un singe utilise un soufflet comme une vièle et des pinces à feu en guise d'archet, face à un hybride entrechoquant des morceaux de métal. Le psaltérion, instrument harmonique à la symbolique christique, est opposé aux instruments détournés du charivari : les morceaux de métal entrechoqués et la « vièle singée ». L'ordre est ici clairement opposé au désordre, l'harmonie au bruit.

Si le *quadrivium* établit des liens étroits entre les quatre disciplines qui le constituent, les rapprochements entre musique et astronomie sont manifestes dans la pensée médiévale, parce qu'ils permettent de mieux comprendre le fait que l'harmonie musicale est aussi une musique des sphères. Cette idée semble s'exprimer à travers les images d'anges musiciens à l'époque gothique[55]. Outre les enluminures de manuscrits et les stalles sculptées, un exemple est fondamental, celui des fresques de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (Loire, Rhône-Alpes)[56] représentant des anges musiciens utilisant des instruments différents (fig. 5). Roger Cotte a été le premier à repérer une organisation zodiacale des divers

54. Aristote est ainsi représenté chevauché par Phyllis, ce qui est un avilissement total du grand philosophe, réduit à l'état d'animal (d'après le *Lai d'Aristote*, dont la première version est datée de 1220) : *cf.* W. Muller, « Hybrids in Choirstalls… ».

55. Citons l'exemple de la première œuvre musicale inspirée de l'harmonie des sphères qui fait intervenir des anges : *Naturalis concordia vocum cum planeti*, datant probablement du début du XIIIe s., et qui comporte une gamme planétaire couvrant deux octaves, la première pour les astres, la seconde pour les séraphins, chérubins, thrônes et vertus ; ms. Paris, BnF, lat. 7203, f° 2v°-3 ; *cf.* aussi J. Handschin, « Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie », *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9 (1927), p. 193-208.

56. Commandées par Louis II de Bourbon pour son épouse vers 1415-1420.



Fig. 5. Anges musiciens, fresques de la collégiale de Saint-Bonnet-le-Château (© W. Muller).

instruments de musique représentés[57] et son argumentation d'après Boèce, Martianus Capella et Pline a été reprise par Françoise Roy-Gerboud[58] et Manfred Kelkel[59]. Sans détailler le processus d'organologie zodiacale argumenté par ces auteurs, notons que les anges musiciens de la voûte de la crypte de Saint-Bonnet-le-Château forment ensemble les constellations correspondant à une nuit de Noël des années 1420. Dans ce cas, le lien entre les anges musiciens et l'ordre harmonique du monde est évident et l'idée de modèle est encore présente puisque cette organisation des anges sur la voûte de la crypte offre un « parcours » au fidèle, dont la porte sud-ouest est le point de départ et d'arrivée[60]. Comme le souligne Manfred Kelkel, les fresques de Saint-Bonnet relèvent donc d'un art religieux au sens littéral du mot *religare* : relier la terre au ciel[61].

57. R. Cotte, « Une vision cosmique de Noël : la crypte de Saint-Bonnet-le-Château », *Fraternité évangélique*, 12 (décembre 1969), p. 77.

58. F. Roy-Gerboud, *St. Bonnet-le-Château et l'harmonie des sphères*, maîtrise, Université Lumière-Lyon II, 1986.

59. M. Kelkel, *Musique des mondes. Essai sur la métamusique*, Paris, 1988, p. 105-112.

60. *Ibid.*, schéma p. 106.

61. *Ibid.*, p. 110.

Au xve siècle un changement intervient progressivement ; les anges musiciens se font de plus en plus rares dans les enluminures de manuscrits qui seront bientôt remplacés par des imprimés. À la même époque, dans les stalles, ces anges sont l'objet d'une « récupération » par des seigneurs influents pratiquant une certaine forme de culte de la personnalité. Il ne subsiste qu'un morceau de dossier des stalles de la chapelle ducale de la Chartreuse de Champmol (conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon, Côte d'Or, Bourgogne), dans lequel sont juxtaposés des anges musiciens et des blasons ; par cet « assemblage », on peut comprendre que le duc de Bourgogne se place dans l'harmonie du monde. Celle-ci, évoquée par les anges musiciens, est ainsi utilisée pour la glorification d'une personnalité temporelle. Si par sa fonction politique le duc de Bourgogne doit effectivement suivre le modèle du roi David[62] musicien et de fait être capable de faire régner l'harmonie dans le territoire qu'il gouverne, cette image s'inscrit dans un contexte d'émergence du culte de la personnalité dont Philippe le Hardi est coutumier et qu'il souhaite exprimer dans les arts dès la fin du xive siècle. Il faut ensuite attendre le milieu du xvie siècle pour que les anges musiciens disparaissent totalement de l'iconographie des stalles, qui comportera alors surtout des éléments décoratifs issus de l'Antiquité telles les consoles d'acanthe ou encore les fameux *putti*, angelots potelés et nus auxquels aucune fonction ne semble plus être attribuée. Or, cette évolution iconographique de l'ange qui perd sa capacité à agir et, de fait, ses attributs (les instruments de musique en tête) en devenant un être profondément charnel trouve un écho dans le changement des conceptions du monde entre le Moyen Âge et la Renaissance.

Les anges ont un rôle actif pour l'harmonie du monde dans les conceptions médiévales, puisqu'ils participent aux mouvements des planètes, dont la rotation produit la musique des sphères. Michel-Pierre Lerner, dans un ouvrage très complet sur les représentations cosmiques à travers les âges[63], soutient qu'aucune hypothèse alternative au géocentrisme, et surtout à la doctrine des « substances spirituelles motrices des astres », n'eut de fortune auprès des médiévaux. Pourtant il y a eu des hypothèses alternatives, comme celle de Jean Buridan (1292-1363) qui émet l'idée d'une impulsion initiale : l'*impetus*, donné par Dieu, permettant aux orbes célestes de se mouvoir sans l'aide des anges. Cette théorie sera complètement marginalisée, au point que les propres élèves de Buridan, tel Albert de Saxe, la renièrent, tandis que les disciples de Guillaume d'Ockham réussirent à ce

62. L'objectif politique de la musique est évoqué dès Platon : *cf.* notamment N. Guidobaldi, « La musique du prince », *Médiévales*, 32 (1997), p. 59.

63. M.-P. Lerner, *Le Monde des sphères, genèse et triomphe d'une représentation cosmique*, Paris, 1996, t. I, p. 194.

que ses écrits soient mis à l'*Index Librorum Prohibitorum* de 1474 à 1481[64]. Il faut attendre la fin du XVIe siècle pour que la cosmologie géocentriste éclate et voit l'émergence d'une « physique céleste » en tant que telle avec Ticho Brahé (1546-1601) et Johannes Kepler (1571-1630) dans laquelle les anges et toute autre entité spirituelle n'ont plus leur place, ébranlant ainsi les conceptions médiévales du monde, fondées sur une métaphysique céleste platonicienne[65]. Johannes Kepler, l'un des savants les plus représentatifs de cette période charnière, changea d'ailleurs d'avis sur l'organisation du monde au cours de sa vie. Ainsi, dans son *Mysterium Cosmographicum* (1595), il commença par expliquer les mouvements des planètes par la force des anges qui les meuvent (opinion « médiévale »); puis, il écrivit dans l'*Epitome* (vers 1630) qu'il n'est pas nécessaire de recourir à des anges, là où l'action de forces matérielles ou semi-matérielles, telles que la lumière ou le magnétisme, offre une explication suffisante; le « mécanisme » suffit alors parce que les mouvements planétaires suivent des lois mathématiques[66].

Les anges musiciens sculptés dans les stalles et peints dans les manuscrits sont donc les expressions personnifiées de l'ordre harmonique du monde, universel, divin, cosmologique propre au Moyen Âge; ils tiennent plutôt des instruments de musique à cordes, non seulement parce que ceux-ci permettent d'accompagner le plain-chant et qu'ils sont porteurs d'une symbolique christique, mais aussi parce que ces instruments ont une place privilégiée dans les conceptions médiévales du monde. Reprenant le point de vue de certains auteurs antiques, Boèce opère des analogies entre les cordes et les corps célestes (*De institutione musica*, I, xxvii). Et les anges musiciens disparaissent de la sculpture des stalles en même temps que sont émises et admises des hypothèses les excluant du bon fonctionnement du monde. Dès le milieu du XVIe siècle, ils sont en effet remplacés par ces *putti* potelés n'ayant plus de fonction (ne tenant plus ni phylactère, ni instrument de musique), parfois réduits à leur plus simple expression: une tête encadrée d'ailes.

L'harmonie du monde est donc bien représentée dans l'art médiéval en général et dans les stalles et les enluminures de manuscrits gothiques en France en particulier. La période charnière avec la Renaissance montre un

64. Sur Jean Buridan, *cf.* G. KLIMA, *John Buridan*, Oxford/New York, 2009; J. M. M. H. THIJSSEN & J. ZUPKO, *The Metaphysics and Natural Philosophy of John Buridan*, Leyde, 2001.

65. Notons que les théories que Nicole Oresme et Nicolas de Cues ont forgées aux XIVe et XVe s. présentent une vision très complexe du mouvement des orbes qui ne peut être réduite à une « simple » métaphysique céleste platonicienne: *cf.* M.-P. LERNER, *Le Monde des sphères...*, II, p. 86-88 et p. 91-94.

66. *Cf.* A. KOYRÉ, « Apport scientifique de la Renaissance », dans *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, 1973, p. 56; ID., *Chute des corps et mouvement de la terre de Kepler à Newton*, Paris, 1973, chap. 2.

basculement entre les conceptions du monde géocentrique et héliocentrique, et les anges musiciens disparaissent de l'iconographie en même temps que le ciel se vide de ses créatures spirituelles qui permettaient aux orbes de se mouvoir. La figure du roi David accordant sa harpe n'est pas seulement l'évocation d'une conception du monde, mais porte aussi en elle le modèle à suivre pour retrouver cette harmonie en devenant un nouvel être humain, en parfaite harmonie avec le monde[67]. Et c'est par la pratique du chant liturgique que cet ordre harmonique du monde est mis à la portée des fidèles. En ce qui concerne les représentations d'anges musiciens, outre leur évolution iconographique sensible en relation avec les changements de conceptions du monde, leur juxtaposition fréquente à des hybrides ou des animaux musiciens est remarquable. L'harmonie est alors mise en regard de la disharmonie, l'ordre face au désordre ; le modèle de l'harmonie étant renforcé par sa comparaison avec la disharmonie. La vision d'un monde ordonné est alors mise en exergue, grâce au parallèle entre les anges musiciens, véritables acteurs de la musique du monde, supplantant les animaux ou les hybrides produisant plutôt du bruit qu'une musique.

Welleda MULLER – Université Paris-Sorbonne, ANR Musiconis (http://musiconis.paris-sorbonne.fr)

Figures de l'*harmonia mundi* dans les manuscrits et les stalles gothiques en France. Le roi David accordant sa harpe et les anges musiciens

L'*harmonia mundi* est une donnée essentielle de la culture normée du Moyen Âge. L'idée que le monde est régi par un ordre divin et que la rotation des sphères produit un son harmonique inaudible aux oreilles humaines est présente à tous les niveaux de la société et chez la majorité des intellectuels; mais cette idée n'est pas uniquement débattue dans des textes par les théoriciens, elle est aussi représentée en images. Ainsi, la multitude d'anges musiciens jouant majoritairement d'instruments à cordes est certainement l'image de la musique des sphères, en particulier dans les stalles et les manuscrits, deux supports artistiques étroitement liés avec le chant liturgique dont la pratique permet de retrouver l'harmonie divine de la Création. À côté des anges musiciens, images de l'*harmonia mundi*, un modèle est présenté pour encourager les fidèles dans leur propre recherche de l'harmonie: il s'agit du roi David accordant sa harpe, mettant ainsi en lumière la nécessité de réglage de l'ordre du monde. Toutefois, les XVe et XVIe siècles sont une période charnière durant laquelle vont évoluer les conceptions du monde, ce qui transparaît dans les images. Les anges musiciens disparaissent en effet progressivement de la sculpture des stalles et de la peinture des manuscrits, remplacés par des *putti* de chair n'ayant plus de fonction, en même temps que les cieux se vident des substances spirituelles qui permettaient aux orbes de se mouvoir dans les conceptions médiévales du monde.

musique des sphères – roi David – anges musiciens – stalles de chœur – manuscrits enluminés

67. Dépouillé du vieil homme évoqué par saint Paul et étudié à la Renaissance par C. SCHWENCKFELD : *Homme charnel, homme spirituel*, trad. A. SCIEGIENNY, Wiesbaden, 1975.

Representations of the *harmonia mundi* in Gothic Manuscripts and Choir Stalls in France. King David Tuning his Harp and Angel Musicians

Harmonia mundi is an essential notion in traditional medieval culture. The dual idea that the world is governed by a divine order and that the rotation of the spheres produces a harmonic sound inaudible to human ears is present throughout medieval society and for the intellectuals in particular. This idea is not only discussed in texts by scholars, but it is also represented in pictures. Thus, the multitude of angelic musicians mainly playing stringed instruments is certainly the image of the music of the spheres, especially in the choir stalls and manuscripts, two artistic media linked to the liturgical chant whose practice allows find the divine harmony of Creation. Besides the angel musicians, images of *harmonia mundi*, a model is presented to encourage the faithful in their own quest for harmony: it is King David tuning his harp, thus highlighting the need for adjustment the word order. However, the fifteenth and sixteenth centuries were a turning point that saw a change in worldviews, which is reflected in the imagery. The angelic musicians disappeared gradually from the carved choir stalls and painted manuscripts to be replaced by *putti* who have no function; at the same time, the heavens were empty of spiritual substances which allowed orbs to move in medieval conceptions of the world.

music of the spheres – King David – angel musicians – choir stalls – illuminated manuscripts

Médiévales 66, printemps 2014, p. 65-80

Philip Knäble

L'harmonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge

> C'est avec plaisir, Monsieur, que je vous envoye le petit détail que vous m'avez demandé, je m'attends bien que vous en ferez part aux Auteurs du Mercure de France, qui pourront réjoüir encore une fois le Public aux dépens de la simplicité & de l'ignorance de nos Ancêtres[1].

L'ignorance des ancêtres est un sujet fréquent dans plusieurs articles du *Mercure de France* au début du XVIIIe siècle. Quelques auteurs décrivent en détail des fêtes et des cérémonies du Moyen Âge tardif, qui leur semblent extravagantes et sans raison. Parmi eux on compte l'Abbé Jean Lebeuf (1687-1760), chanoine d'Auxerre, un homme savant et enthousiaste de la réforme liturgique[2]. Lebeuf s'intéresse beaucoup aux rituels de cette époque, qu'il considère comme des curiosités. Il relate en particulier certaines pratiques étonnantes dans les églises de France. Il décrit la Fête de l'Âne, une « coutume grossiere & gothique[3] » et les abus ecclésiastiques à la Fête des Fous et à la Fête de l'évêque des Innocents. Ce sont surtout les fêtes, les jeux et les danses qui attirent l'attention de Lebeuf. En mai 1726, il raconte dans un article du *Mercure de France* une autre « grande bizarrerie[4] » : il s'agit d'une ancienne danse ecclésiastique, qui se pratiquait dans la nef de la cathédrale d'Auxerre le jour de Pâques jusqu'à son abolition par

1. « Lettre écrite d'Évreux le 6 Janvier 1726 par M. L. à M. A. sur une ancienne & singuliere Ceremonie de cette ville », *Le Mercure de France*, 10 (1726), p. 694. Je remercie Colin Arnaud pour avoir corrigé mes faiblesses linguistiques.
2. Sur Lebeuf, *cf.* X. Bisaro, *L'Abbé Lebeuf, prêtre de l'histoire*, Turnhout, 2011, p. 7-37.
3. « Lettre écrite à M… sur l'explication d'un terme de la basse Latinité », *Le Mercure de France*, 9 (1725), p. 1601.
4. J. Lebeuf, « Explication d'un terme de la basse Latinité », *Le Mercure de France*, 10 (1726), p. 911-925.

le parlement de Paris en 1538[5]. À la fin de son article, Lebeuf cite une description de cette cérémonie tirée d'un manuscrit du XVIe siècle[6]:

> Après avoir reçu la pelote [une sorte de ballon], le doyen ou quelqu'un pour lui, portant sur sa tête une *almutia* propre à la Fête de Pâques, coiffure que les autres portaient également, entonnait l'antienne des *Victimae Paschali laudes*. Puis le doyen, en prenant le ballon de sa main gauche, dansait un *tripudium* accompagné par les sons rythmiques de l'antienne, alors que les autres, se tenant par la main, dansaient une *chorea* autour du dédale. En même temps le Doyen donnait ou lançait le ballon aux autres qui dansaient comme des serpents à coté de lui. Ainsi était le jeu, et l'orgue jouait le rythme de la danse.

Auxerre n'était pas le seul lieu où les chanoines «dansaient[7]» dans l'église pendant une fête chrétienne importante, même si la combinaison d'une danse et d'un lancer de ballon sur le labyrinthe de la nef semble un cas unique. Plusieurs registres des chapitres cathédraux en France mentionnent des danses ou des jeux de pelote[8]. Claude-François Ménestrier, un jésuite

5. Sur la danse à Auxerre, *cf.* C. WRIGHT, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge, 2001, p. 139-145; U. ZELLMANN, «Lusus erat. Tanz und Spiel auf dem Kirchenlabyrinth in der Kathedrale von Auxerre », dans H. BRITTNACHER éd., *Labyrinth und Spiel. Umdeutungen eines Mythos*, Göttingen, 2007, p. 36-74; M. EISENBERG, «Performing the Passion. Music, Ritual, and the Eastertide Labyrinth», *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 13 (2009), sans pagination; P. KNÄBLE, «Ausgetanzt – Schwindende Akzeptanz eines kirchlichen Initiationsrituals im Spätmittelalter», dans A. BÜTTNER, A. SCHMIDT, P. TÖBELMANN éd., *Grenzen des Rituals. Wirkreichweiten – Geltungsbereiche – Forschungsperspektiven*, Cologne, 2014, p. 27-48.

6. «Acceptâ pilotâ à proselyto seu tirone Canonico, Decanus, aut alter pro eo olim gestans in capite almutiam ceterique pariter, aptam diei Festo Paschae Prosam antiphonabat quae incipit Victimae Paschali laudes: tum laevâ pilotam apprehendens, ad Prosae decantatae numerosos sonos tripudium agebat, ceteris manu prehensis choream circa daedalum ducentibus, dum interim per alternas vices pilota singulis aut pluribus ex choribaudis à Decano serti in speciem tradebatur aut jaciebatur. Lusus erat & organi ad choreae numeros» (J. LEBEUF, «Explication d'un terme... », p. 921 *sq*.).

7. Il est très difficile de traduire le vocabulaire latin médiéval de la danse, comme *chorus/chorea*, *tripudium* et *saltatio*. Celui-ci est souvent peu clair, notamment pour des termes comme *chorus* et *tripudium*, dont on ne sait pas toujours s'ils décrivent des danses ou s'ils désignent des chants ou une expression de joie. Il y a des exemples où l'on devine par le contexte qu'il s'agit de rondes ou de sauts, mais en général les sources ne permettent pas de classification. La description de la danse à Auxerre, par exemple, utilise les mots *chorea* pour les mouvements des chanoines, *tripudium* pour les mouvements du doyen et *saltatio* pour la danse entière. Pour cette raison je traduis ces termes par le mot français «danse». *Cf.* D. LA RUE, «Tripudium. Its Use in Sources from 200 BCE to 1600 CE», *The Religion and Arts Program*, 7 (1995), p. 25-29; H. SPANKE, «Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters», *Neuphilologische Mitteilungen*, 31 (1930), p. 151.

8. Sans doute à Sens, Chartres, Besançon, Nîmes, Nevers, Narbonne; probablement aussi à Amiens, Rouen, Moissac, Viennes, Salins: *cf.* G. ROHMANN, *Tanzwut. Kosmos, Kirche*

qui écrit une histoire du ballet à la fin du XVII[e] siècle, raconte qu'il connaissait encore des danses dans les églises[9] :

> J'ay vû encore en quelques Eglises le jour de Pâques les Chanoines prendre par la main les Enfants de Choeur, & en chantant des Hymnes de rejouissance danser dans l'Eglise : pour ne rien dire des coûtumes scandaleuses, que la simplicité avoit introduites il y a deux ou trois siècles...

Ménestrier décrit une pratique, qui est déjà en train de disparaître au XVII[e] siècle. Cinquante ans plus tard, Lebeuf et ses contemporains ne connaissent plus ces danses qui ne leur semblent que des bizarreries. À la fin du XVIII[e] siècle, le souvenir des danses dans les églises s'est totalement estompé. Le romantisme du XIX[e] siècle, qui fait amplement référence au Moyen Âge, ne s'intéresse pas à la danse des clercs, et l'Église catholique, en conflit avec l'État en France et en Allemagne, n'a aucun motif de redécouvrir cet aspect peu glorieux de son histoire. À cette époque se développe l'image d'une Église médiévale complètement opposée à la danse, image qui influence le jugement de la recherche jusqu'à nos jours[10]. D'une part, on trouve des sermons et des traités de clercs contre la danse et l'on peut fréquemment attester l'image d'une danse disharmonique au Moyen Âge ; mais d'autre part, à la même époque, il existe des clercs qui estiment la danse moins dangereuse, voire même bénéfique[11]. La danse est donc sujette à un discours ambivalent. Inspirée des exemples bibliques de David ou de Myriam et faite pour honorer Dieu, la danse est un moyen de symboliser, ou même d'atteindre, l'harmonie céleste. Motivée par la volupté et des suggestions diaboliques, les mouvements disharmoniques des danseuses et danseurs courent le risque de déformer l'ordre social et donc l'harmonie divine[12]. Je veux montrer que, sous certaines conditions, des danses étaient bel et bien pratiquées par le clergé dans les églises du Moyen

und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzeptes, Göttingen, 2013, p. 243 *sq.*

9. C.-F. MENESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, 1682, p. II.

10. *Cf.* A. ANGENENDT, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt, 2009, p. 421 : « Zur Musik gehört der Tanz. [...] Aber auch hiergegen richteten die Christen schärfste Kritik. Ihnen wurde der Tanz "schlechthin zum Ausdruck heidnischer Frömmigkeit". Das Mittelalter sah darin Teufelswerk ».

11. *Cf.* A. ARCANGELI, « Dance under Trial : The Moral Debate », *Dance research*, 12 (1994), p. 127-155 ; M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne. XVI[e]-XVIII[e] siècle*, Paris, 2006, p. 71-122.

12. *Cf.* J. ZIMMERMANN, *Teufelsreigen-Engelstänze. Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen*, Francfort, 2007, p. 49-148, 289-336 ; G. ROHMANN, *Tanzwut...*, p. 212-239.

Âge et que, loin d'être des pratiques ridicules, elles s'inspiraient d'une réception chrétienne du concept platonicien de l'harmonie des sphères.

L'harmonie des sphères

La philosophie de Platon contient de nombreuses allusions à la danse. Graham Pont la qualifie pour cette raison de « philosophy of dance[13] », en montrant les rapports complexes de Platon avec la musique et la danse. Pour l'éducation des jeunes Grecs la pratique de la danse est tellement importante que Platon qualifie les gens sans éducation de *achoreutos* – ceux qui ne savent pas danser[14]. Les idées de Platon concernant la danse, qu'il explique dans le dernier chapitre de *La République* et surtout dans le *Timée*, sont toujours en relation avec l'harmonie de sphères. Platon décrit les mouvements des astres comme une danse divine, une danse cosmique chorégraphiée harmonieusement.

Cette image de la danse est fortement influencée par l'École pythagoricienne qui essaye de découvrir l'harmonie des sphères par des proportions mathématiques (en combinant les chiffres un, deux, trois et quatre). Cette combinaison est la base de la théorie musicale pythagoricienne, dans laquelle la musique harmonieuse des astres en mouvement trouve sa correspondance dans une musique ou une danse mesurées[15].

La philosophie de Platon reste importante durant toute l'Antiquité, mais c'est surtout au IIIe siècle après Jésus-Christ qu'elle acquiert une ampleur particulière grâce aux philosophes néoplatoniciens[16]. À cette époque la philosophie néoplatonicienne a non seulement une grande influence dans le culte impérial, mais aussi dans la théologie chrétienne. Bien qu'il y ait plusieurs manifestations de cette philosophie, Gregor Rohmann la divise d'une façon générale en deux écoles : d'une part celle de Plotin, qui présente plutôt une interprétation allégorique ou spirituelle de la danse, d'autre part celle de Jamblique, qui préfère une sorte de communication rituelle par la pratique[17]. L'Église est l'héritière de ces deux tendances qui débattent pendant toute l'Antiquité tardive pour savoir si la danse est juste l'image

13. G. Pont, « Plato's Philosophy of Dance », dans J. Nevile éd., *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, Bloomington, 2008, p. 267.

14. *Cf. ibid.* p. 267-271.

15. *Cf.* G. Berghaus, « Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and their Influence on Renaissance Dance Theory », *Dance Research*, 10 (1992), p. 44-48.

16. Pour la réception de l'image de la danse chez Platon, *cf.* J. Miller, *Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, Toronto, 1986.

17. *Cf.* G. Rohmann, *Tanzwut*..., p. 118.

d'une méditation et d'un souci de soi ou si les fidèles peuvent communiquer avec Dieu par la pratique corporelle de la danse.

À coté de la discussion sur l'esprit et le corps, les auteurs chrétiens différencient aussi la motivation des danses. Le commentaire d'Ambroise de Milan sur l'évangile de Luc montre bien l'argumentation[18] :

> David a chanté pour que nous suspendions nos harpes aux saules. Il a chanté, et il a dansé devant l'arche du Seigneur, non pour folâtrer mais par religion. Donc ce qui est indiqué, ce ne sont pas les bonds d'un corps infléchi en contorsions de saltimbanques, mais l'agilité d'un esprit éveillé, d'un corps consacré.

La danse est donc une activité légitime si elle est motivée par la foi. Cette danse consiste en des mouvements harmonieux, ce qui implique certes des gesticulations, mais des gesticulations mesurées. Les mouvements des danses illégitimes sont au contraire contorsionnés, non réglés, comme ceux des histrions au cirque[19]. Les Pères de l'Église les comparent souvent avec les danses des bacchantes, qui sont considérées comme des mouvements disharmonieux. La danse sacrée, en revanche, est harmonieuse parce qu'elle reflète l'harmonie divine.

Clément d'Alexandrie est l'un des premiers auteurs chrétiens qui reprend l'idée de l'harmonie des sphères et qui discute de l'intégration de la danse à la prière et aux pratiques de dévotions au début du IIIe siècle[20]. Un siècle plus tard, on trouve beaucoup plus fréquemment la danse comme partie intégrante de la dévotion. C'est une homélie qui propose : « Mais qu'offrirons-nous au martyr qui soit digne de lui ? [...] Si vous voulez, célébrons en son honneur nos danses accoutumées[21]. » À la même époque, Basile de Césarée, un des Pères de l'Église du IVe siècle, écrit sur la danse : « Que pourrait être de plus bénit que d'imiter sur terre les danses des anges[22] ? » Ce sont deux exemples qui montrent que les théologiens de cette époque considèrent la danse comme une forme légitime de dévotion.

18. « Cantavit David, ut in salicibus nostra suspenderemus organa, cantavit ipse et ante arcam domini non pro lascivia, sed pro religione saltavit. Ergo non histrionicis motibus sinuati corporis saltus, sed inpigra mentis et religiosa corporis agilitas designatur » (AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'évangile de S. Luc*, Paris, 1971, t. I, p. 229 *sq.*).

19. *Cf.* C. ANDRESEN, « Altchristliche Kritik am Tanz – ein Ausschnitt aus dem Kampf der Alten Kirche gegen heidnische Sitte », dans H. FROHNES éd., *Kirchengeschichte als Missionsgeschichte*, t. 1., *Die Alte Kirche*, Munich, 1974, p. 344-376.

20. *Cf.* J. ZIMMERMANN, *Teufelsreigen...*, p. 100.

21. Cité par M. SAHLIN, *Étude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'Église*, Uppsala, 1940, p. 138.

22. « Quid itaque beatius esse poterit quam in terra tripudium angelorum imitari ? » (*Ibid.*)

Les théologiens transposent donc l'idée de l'harmonie des sphères au contexte chrétien. Les mouvements des astres deviennent les danses des martyrs ou des anges qui entourent Dieu et le célèbrent par leurs danses. C'est surtout à travers les œuvres d'Augustin, de Macrobe, de Boèce et du Pseudo-Denys l'Aréopagite que la philosophie néoplatonicienne et l'image des anges dansants sont reprises au Moyen Âge. Le Pseudo-Denys divise les armées célestes en neuf hiérarchies qui entourent Dieu, le centre de la connaissance, par des rondes. Il explique qu'il existe, pour les clercs, la possibilité de partager la connaissance des anges s'ils parviennent, par la contemplation, à participer aux danses des anges[23]. Les œuvres de ces auteurs sont des lectures essentielles pour l'éducation dans les écoles cathédrales, dans lesquelles elles propagent l'idée de l'harmonie des sphères.

La danse dans les écoles cathédrales

Avant le succès des universités et la redécouverte de la philosophie d'Aristote au XIIIe siècle, les écoles monastiques et cathédrales sont les centres du savoir et de la recherche. Dans les écoles cathédrales, la philosophie de Platon – et à travers celle-ci l'idée de l'harmonie des sphères – connaît une renaissance. À coté des œuvres d'Augustin, de Boèce, de Macrobe et du Pseudo-Denys l'Aréopagite, les clercs lisent le *Timée* de Platon dans la traduction latine de Cicéron et, principalement, dans celle de Calcidius accompagnée de son commentaire, toutes deux partielles. Le XIIe siècle représente l'apogée de la réception de Platon, illustré entre autres par le nombre de copies du *Timée*[24]. Pour les théologiens de cette époque, notamment pour les maîtres de l'école de Chartres, mais aussi pour Pierre Abélard (1142) ou Richard de Saint-Victor (1173), la philosophie platonicienne est une référence majeure de leurs réflexions théologiques[25].

Dans son œuvre *Mysticae Adnotationes in Psalmos*, Richard de Saint-Victor reprend l'idée de l'imitation de la danse des anges et invite à la danse spirituelle[26]:

23. *Cf.* G. ROHMANN, *Tanzwut*..., p. 121-126.

24. *Cf.* R. KLIBANSKY, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, Londres, 1950, p. 28 ; T. RICKLIN, « Plato im zwölften Jahrhundert. Einige Hinweise zu seinem Verschwinden », dans S. GERSH, M. HOENEN éd., *The Platonic Tradition in the Middle Ages. A Doxographic Approach*, Berlin, 2002, p. 139-141 et 161-163.

25. F. BEZNER, « *Simmistis veri. Das Bild Platons in der Theologie des zwölften Jahrhunderts* », dans S. GERSH, M. HOENEN éd., *The Platonic Tradition in the Middle Ages*..., p. 93-95 et 103-107.

26. « Spirituales itaque, non corporales saltus in hac prophetica sententia quaeramus, et quales denique decebat vel Spiritum sanctum docere, vel prophetam describere. Corporalis saltus, est totum corpus a terra suspendere. Spiritualis saltus, spiritum et totum quod spiritus est a terrenis alienare. Corporalis saltus, est terrae tactum usquequaque deserere, et totius

> C'est pourquoi il convenait que nous cherchions des danses spirituelles et non des danses corporelles dans cette sentence prophétique, et enfin que celles-ci enseignent le Saint-Esprit ou bien qu'elles décrivent le prophète. La danse corporelle, c'est suspendre tout le corps de la terre. La danse spirituelle, c'est aliéner de la terre l'esprit et tout ce qui est spirituel. La danse corporelle consiste à perdre en tous points le contact avec la terre, et à libérer dans le vide les membres de tout le corps. La danse spirituelle consiste à dépasser la raison, et, après avoir quitté les plus bas soubassements, à traverser le tout dans la contemplation des invisibles.

Richard établit la différence entre la danse spirituelle et la danse corporelle. Alors que la danse corporelle nécessite de se lever de la terre par un saut pour y revenir, la danse spirituelle signifie lâcher tout lien temporel par une contemplation invisible et immobile[27]. C'est seulement la danse spirituelle qui mène à l'union mystique avec Dieu, parce que le danseur parvient à s'élever de la terre grâce à elle. Les danses corporelles, au contraire, restent toujours, malgré leurs sauts, reliées à la terre, c'est-à-dire à un monde vain et vide. Ces danses n'arrivent pas à créer un mouvement harmonieux, elles sont au contraire proches des danses disharmonieuses, contre lesquelles plusieurs théologiens médiévaux alertent les fidèles, comme le prédicateur franciscain Jacques de Vitry (1240): «La danse est un cercle dont le centre est le Diable[28].» La réception de la conception platonicienne de la danse se retrouve encore au XIII[e] siècle dans le *Roman de la Rose*, commencé vers 1220 par Guillaume de Lorris et continué par Jean de Meun vers 1270-1280. À côté des nombreux sujets, le roman traite de questions théologiques et philosophiques discutées dans les écoles cathédrales du Bassin parisien et à l'Université de Paris, où Jean de Meun reçoit sa formation intellectuelle[29]. James Miller a bien montré que le sujet de la danse traverse le roman dès le début – avec la carole du jardin de Déduit – jusqu'à sa fin. De plus, Guillaume de Lorris commence le roman en mentionnant le commentaire de Macrobe sur le *Songe de Scipion* de Cicéron[30]. Il amorce le lien entre la danse et la philosophie néoplatonicienne et Jean de Meun reprend ce sujet

corporis membra per inane librare. Spiritualis saltus est mente excedere, et infimis in imo relictis in invisibilium contemplationem totum transire» (RICARDUS SANCTI VICTORI, *Mysticae Adnotationes in Psalmos*, psaume CXIII, PL 196, col. 338).

27. *Cf.* J. ZIMMERMANN, *Teufelsreigen*..., p. 129 *sq*.

28. «Chorea enim circulus est, cuius centrum est diabolus» (JACQUES DE VITRY, *Sermones vulgares domini Jacobi Vitricensis*, Paris, BnF, lat. 17509, f° 146 r°).

29. *Cf.* I. WEI, *Intellectual Culture in Medieval Paris. Theologians and the University c. 1100-1330*, Cambridge, 2012, p. 357-373.

30. GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, v. 7-10: «Un auctor qui ot non Macrobes; Qui ne tient pas songes à lobes; Ançois escrist l'avision, Qui avint au roi Scipion» (éd. K.-A. OTT, Munich, t. I, 1976, p. 78).

de plusieurs façons en commentant Calcidius, Martianus Capella et Boèce[31]. Jean de Meun reprend aussi la scène de la danse dans le jardin de Déduit à la fin du roman. Contrairement à son prédécesseur, il considère la danse comme un mouvement vain et corporel qui mène directement à l'enfer et parle des « queroles qui faillirent[32] ». Uniquement ceux qui ont la chance de participer à la danse pure et harmonique, pratiquée par les anges, peuvent échapper à la damnation[33]. Jean de Meun fait allusion à la différence entre la *beata chorea* et la *chorea mundi* qui était déjà la référence chez Richard de Saint-Victor.

C'est surtout le personnage de Genius qui, en discutant des diverses interprétations de la danse, réfléchit sur la relation entre la danse et son rôle dans l'harmonie céleste. Genius considère toutes les sortes de danses comme faisant partie d'un plan divin et, selon Miller, il élargit le concept du Pseudo-Denys l'Aréopagite selon lequel les danses terrestres peuvent être la contrepartie des rondes angéliques. Jean de Meun s'inspire, pour le personnage de Genius, des écrits des maîtres de l'école cathédrale de Chartres, notamment du *De planctu naturae* d'Alain de Lille et du *De mundi universitate sive megacosmus et microcosmus* de Bernard Silvestre[34]. L'école de Chartres était un centre de la réception de Platon : au XIIe siècle, les discussions et les enseignements de ses maîtres portaient sur des thèmes comme la cosmologie ou la création du monde. À Chartres, le *quadrivium* était le fondement des études ; l'astronomie et la musique aidaient en particulier les élèves à comprendre la philosophie.

L'importance de la musique est visible dans l'architecture même de la cathédrale de Chartres. Le portail royal de la façade occidentale – l'entrée principale de la cathédrale – offre en effet une représentation des sept arts libéraux[35]. Sept femmes représentent les arts, chacune d'elles est accompagnée d'un philosophe antique : Aristote pour la dialectique, Cicéron pour la rhétorique, Euclide pour la géométrie, Boèce pour l'arithmétique, Ptolémée pour l'astronomie, Donat pour la grammaire et Pythagore pour la musique. D'après Martianus Capella et le *Commentaire* de Macrobe sur le *Songe de Scipion* de Cicéron, les sept femmes signifient aussi les muses associées aux sept planètes. Le mouvement harmonieux des planètes est repris par les voix harmonieuses des muses qui forment dans leur ensemble la ronde céleste. Le portail illustre donc une allégorie du concert céleste et

31. *Cf.* J. MILLER, *Choreia. Visions of the Cosmic Dance in Western Literature from Plato to Jean de Meun*, Toronto, 1979, p. 518-528.

32. GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, v. 20355 (t. III, 1979, p. 1084).

33. *Cf.* J. MILLER, *Choreia…*, p. 532-535.

34. *Ibid.*, p. 543-552.

35. Je suis ici l'interprétation de C. HUMMEL, *Pythagoras und die Meister von Chartres*, Darmstadt, 2007, p. 26-56.

de l'harmonie des sphères[36]. Alors que six arts se trouvent sur l'archivolte extérieure, c'est seulement Pythagore qui se trouve sur l'archivolte intérieure, fournissant la base du demi-cercle d'anges et recevant donc une position particulière. Le personnage féminin joue du carillon et tient une cithare et un monocorde, trois instruments qui permettent une modulation exacte et mathématique de la musique. De plus, le monocorde est l'instrument que Pythagore présente comme outil de la transmission de la musique des sphères aux hommes. Boèce décrit également les rapports intimes entre la musique des astres et les cordes du monocorde[37].

Le portail royal de Chartres a été construit au milieu du XIIe siècle, alors que les différents maîtres de Chartres produisaient leurs nombreux écrits sur l'harmonie des sphères. La conception du portail est certainement influencée par les considérations théologiques et philosophiques de ces maîtres, surtout par le chancelier de l'école cathédrale, Thierry de Chartres (1155)[38]. Thierry manifeste en effet un grand intérêt pour l'influence de Pythagore sur Platon. Il discute particulièrement de la combinaison entre les mathématiques et la musique pour trouver un moyen de découvrir l'harmonie. Un auteur anonyme, qui dédie un livre à Thierry, écrit: « À toi, Thierry, mon maître appliqué, par lequel l'âme de Platon renaît sans doute[39]. »

Le poète et théologien Alain de Lille s'intéresse également à l'idée de l'harmonie des sphères dans son *Anticlaudianus*. Il y décrit les sept arts libéraux construisant un chariot pour voyager à travers les sphères vers Dieu, et montre comment la musique des sphères crée un lien entre microcosme et macrocosme[40]. L'influence de la philosophie néoplatonicienne est forte chez d'autres maîtres de l'école cathédrale. Bernard Silvestre, Guillaume de Conches et Bernard de Chartres écrivent tous un commentaire du *Timée* de Platon, et illustrent le rapport entre la musique, la danse et l'harmonie des sphères[41]. L'image de la danse harmonieuse des astres est donc fréquente à l'école de Chartres et probablement dans d'autres écoles cathédrales[42]. Il existe par conséquent une idée positive de la danse, mais il s'agit surtout

36. *Cf.* M.-TH. D'ALVERNY, « Les Muses et les sphères célestes », dans C. HENDERSON éd., *Classical Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, Rome, 1964, t. II, p. 7-9.

37. *Cf.* R. BRAGARD, « L'harmonie des sphères selon Boèce », *Speculum*, 4 (1929), p. 208.

38. *Cf.* T. EVERS, *Logos und Sophia. Das Königsportal und die Schule von Chartres*, Kiel, 2011, p. 80-86, 97-101.

39. « Dir, Thierry, mein emsiger Meister, in dem ohne Zweifel Platons Seele wiedergeboren wurde » (C. HUMMEL, *Pythagoras und...*, p. 43).

40. *Ibid.*, p. 36.

41. *Cf.* P. DRONKE, *The Spell of Calcidius. Platonic Concepts and Images in the Medieval West*, Florence, 2008, p. 117-162.

42. Pour les cas de Sens et d'Auxerre, il manque des études précises. La réception des textes néoplatoniciens à l'école monastique d'Auxerre est du moins fréquente au Xe s.:

d'une danse spirituelle et mystique, « c'est-à-dire » une danse non corporelle. Le lien entre cette image positive et la pratique des danses ecclésiastiques reste encore vague. Pour clarifier ce point, il faut prendre en compte les écrits des liturgistes de la même époque.

Les liturgistes et la danse

En même temps que la discussion dans les écoles cathédrales, plusieurs liturgistes mentionnent dans leurs écrits les pratiques de la danse et du jeu de ballon dans les grandes églises en France. Les clercs français Jean Beleth (après 1165) et Durand de Mende (1296) racontent que des évêques, et même des archevêques, pratiquent des jeux de ballon avec les chanoines de l'église cathédrale le jour de Pâques. L'évêque italien Sicard de Crémone (1215) précise qu'il faut considérer ces jeux de ballon comme des danses. Une copie de la *Summa de officiis ecclesiasticis* de Guillaume d'Auxerre (1231) ne mentionne plus le jeu, mais parle uniquement des danses de Pâques. Tous les auteurs se réfèrent aux écrits liturgiques d'Honorius Augustodunensis[43], qui développe en même temps que l'école de Chartres une interprétation chrétienne de la danse des astres[44].

Jean Beleth commence sa formation à l'abbaye de Tiron, à quarante kilomètres de Chartres. Il est ensuite l'élève de Gilbert de Poitiers, également membre de l'école de Chartres, qu'il cite plusieurs fois dans sa somme *De ecclesiasticis officiis*. Cette œuvre traite des rites ecclésiastiques, de leur fonction et de leur histoire. Dans le chapitre 120, Jean écrit au sujet des coutumes de plusieurs églises[45] :

> Il y a plusieurs églises où même les évêques et les archevêques jouent avec leurs clercs dans les cloîtres ou bien s'abaissent au jeu de la pelote. [...] Bien que ce jeu soit d'usage même dans de grandes églises, comme celle de Reims, il semble pourtant plus louable de ne pas jouer.

cf. J. Marenbon, *From the Circle of Alcuin to the School of Auxerre*, Cambridge, 1981, p. 116-138.

43. Son nom «Augustodunensis» est souvent attribué à la ville d'Autun, mais des références aux questions politiques de la région de l'Allemagne du Sud dans ses œuvres contredisent cette interprétation (*cf.* V. I. J. Flint, dans *Historical and Religious Writers of the Latin West*, t. II/5-6, Aldershot, 1995, p. 95-128 (*Honorius Augustodunensis of Regensburg*).

44. *Cf.* C. J. Mews, «Liturgists and Dance in the Twelfth Century. The Witness of John Beleth and Sicard of Cremona», *Church History*, 78 (2009), p. 512-548.

45. «Sunt enim quedam ecclesie, ubi in claustris etiam ipsi episcopi vel archiepiscopi cum suis clericis ludunt, ut etiam descendant usque ad ludum pile. [...] Licet autem magne ecclesie ut Remensis hanc ludendi consuetudinem teneant, tamen non ludere laudabilius videtur» (Jean Beleth, *Summa de ecclesiasticis officiis*, éd. H. Douteil, Turnhout, 1976, p. 223).

La description par Beleth du jeu que les évêques jouent avec leurs chanoines sera citée par notre auteur du XVIIIe siècle, Jean Lebeuf[46]. Ce dernier interprète ce passage comme la description d'un jeu profane, nommé aussi pelote, très populaire au XVe et au XVIe siècle, parce que Beleth ne dit rien d'une danse. C'est un autre liturgiste, Sicard de Crémone, qui nous donne cette information supplémentaire selon laquelle le jeu de la *pila* – ou pelote – est une danse rituelle. Sicard est l'évêque de Crémone et a vécu en France durant ses études. Il précise dans son œuvre *Mitralis de Officio* (rédigée vers 1205)[47]:

> C'est pourquoi, dans les cloîtres de quelques églises, les évêques pratiquaient avec leurs clercs la liberté de décembre et s'abaissaient même au jeu de la danse ou de la pelote, bien qu'il soit plus louable de ne pas jouer [...]. Et prends en considération que les gentils organisaient des danses pour leurs idoles, qu'ils adoraient par leurs voix et qu'ils servaient de tout leur corps [...], parce qu'ils comprenaient le mouvement des astres par des rondes, la connexion des éléments par l'enlacement des mains, les mouvements harmonieux des planètes par les mélodies chantées, les mouvements des planètes par les gestes des corps et le bruit de l'orage par le claquement des mains et le tapement des pieds. Mais ce qu'ils présentaient à leurs idoles, les adorateurs du seul Dieu l'ont transformé en sa louange.

La pelote est donc le mélange d'un jeu et d'une danse. Sicard fait converger les descriptions de Jean Beleth relatives aux pratiques des évêques et des chanoines, qui dansent en lançant une balle le jour de Noël ou de Pâques, avec les interprétations d'Honorius Augustodunensis sur l'inclusion de la théorie de l'harmonie des sphères dans un contexte chrétien. Il explique qu'autrefois les gentils dansaient pour honorer l'harmonie cosmique et que les chrétiens utilisent désormais les danses pour honorer Dieu, le maître de cette harmonie. Afin de légitimer les danses pour les chrétiens, Sicard cite des exemples bibliques déjà mentionnés par Honorius. Myriam avait dansé avec les femmes après la traversée de la mer rouge et David avait dansé devant l'Arche : la danse aurait donc une longue tradition judéo-chrétienne.

46. *Cf.* J. LEBEUF, « Explication d'un terme... », p. 913 *sq.*

47. « Inde est quod in claustris quarundam ecclesiarum etiam episcopi cum suis clericis decembrica libertate utuntur, descendentes etiam ad ludum choreae vel pilae, quamvis non ludere laudabilius sit [...]. Et attende, quod gentilitas as plausum idolorum choreas instituit, ut deos suos, et voce laudarent, et eis toto corpore servirent [...], nam per circuitionem intelligebant firmamenti revolutionem, per manuum complexionem elementorum connexionem, per melodias cantantium harmonias planetarum motiones, per corporum gesticulationes signorum vel planetarum motiones; per plausum manuum et strepitum pedum crepitationes tonitruorum. Sed quod illi suis idolis exhibuerunt, cultores unius Dei ad ipsius praeconia converterunt » (SICARD DE CREMONE, *Mitralis*, éd. G. SARBAK, L. WEINRICH, Turnhout, 2008, p. 546).

Une copie de la *Summa de officiis ecclesiasticis* de Guillaume d'Auxerre confirme l'interprétation de Sicard de Crémone en décrivant également des danses le soir de Pâques. Ce manuscrit, rédigé en Île-de-France au XIIIe siècle, ne mentionne plus les exemples païens, mais fait directement allusion à la danse biblique de Myriam[48].

Tous ces auteurs décrivent des danses, des jeux de ballon ou, comme à Auxerre, le mélange des deux pratiques. Le lancer d'un ballon dans la nef d'une cathédrale ne semblait pas bizarre uniquement à Lebeuf, mais aussi à d'autres chercheurs. Quel rapport pourrait-il y avoir entre la danse et le ballon ?

Le ballon comme symbole de l'harmonie de sphères

Les commentaires des liturgistes, surtout celui de Sicard, montrent bien le lien entre le concept de l'harmonie des sphères, son acceptation par les auteurs chrétiens et la danse. Toutefois les chanoines à Auxerre ne se contentent pas de danser, ils lancent également un ballon, la pelote, que le nouveau chanoine doit offrir à l'église. Sicard ne donne pas d'explication sur le ballon. Grâce à la description du XVIe siècle citée par Lebeuf et à un registre de la fin du XIVe siècle qui se trouve aux archives départementales d'Auxerre, nous avons deux informations supplémentaires sur ce ballon : il doit être assez grand de sorte qu'on doit le tenir à deux mains[49], et le doyen le lance de sa main gauche[50]. La grandeur du ballon et le fait qu'il soit lancé de la main gauche ont provoqué de nombreuses spéculations.

Comme les chanoines dansent sur le labyrinthe de la cathédrale, ce dernier pourrait fournir une explication sur le lancer de la pelote. L'adaptation chrétienne du symbole du labyrinthe est déjà fréquente dans l'Antiquité tardive. Dès le haut Moyen Âge, en effet, une nouvelle forme de labyrinthe se développe dans les centres monastiques du Sud de l'Allemagne et du Nord de la France, notamment à Auxerre. Plusieurs manuscrits contiennent des représentations d'un labyrinthe circulaire à partir de la fin du IXe siècle[51]. Les dessins de labyrinthe font souvent partie des computs qui aident à calculer la date exacte de Pâques. Ils deviennent l'exemple des grands labyrinthes, qui sont gravés sur le sol des nefs de certaines cathédrales en France aux XIIe et XIIIe siècles.

48. GUILLAUME D'AUXERRE, *Summa de officiis ecclesiasticis*, éd. F. FISCHER, Dissertation, Cologne, 2007, p. 81.

49. « Fuit ordinatum quod Pilota fiat minor solito, tamen quod non possit comprehendi seu apprehendi una sola manu hominis » (Bibliothèque municipale d'Auxerre, G 1798, fol. 285).

50. « Manu prehensis » (J. LEBEUF, « Explication d'un terme... », p. 921).

51. *Cf.* C. WRIGHT, *The Maze...*, p. 20-27.



Fig. 1. Bible moralisée, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Vindobonensis 2554 (France, XIII[e] siècle).



Fig. 2. Cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre, portail ouest (XIII[e] siècle) (© P. Knäble).

Au labyrinthe est associé le mythe grec de Thésée, qui tue le Minotaure dans le labyrinthe de Cnossos[52]. Avant qu'il n'y pénètre, Thésée reçoit d'Ariane deux balles : une pelote de fil, le fameux fil d'Ariane, afin de s'échapper du labyrinthe, et une balle de glaise avec lequel il vainc le Minotaure en le lançant dans sa bouche[53]. Avec l'adaptation du mythe dans un contexte chrétien, la victoire de Thésée sur le minotaure est interprétée comme la victoire du Christ sur Satan et sa Résurrection le jour de Pâques. La pelote de fil signifierait la nature humaine et la balle de glaise la nature divine du Christ[54].

D'autres auteurs ont proposé une interprétation du ballon comme symbole du soleil levant qui, depuis le début du christianisme, est également

52. Sur la combinaison du labyrinthe et de mythe de Thésée, *cf.* W. HAUBRICHS, « *Error inextricabilis*. Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelalterlichen Handschriften », dans C. MEIER, U. RUBERG éd., *Text und Bild.Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste im Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden, 1980, p. 134-137.

53. *Cf.* M. EISENBERG, *Performing...*, sans pagination.

54. *Cf.* P. DOOB, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, New York, 1990, p. 125 ; G. ROHMANN, *Tanzwut...*, p. 244.

une image du Christ. Ce dernier, qui revient de l'enfer le jour de Pâques, est symbolisé par le soleil de la résurrection (*sol resurrectionis* ou *sol salutis Christi*)[55]. Craig Wright émet l'hypothèse que le lancer de la pelote pourrait avoir plusieurs significations pour le clergé: «Thus the flying pilota symbolized several things: the instrument of salvation derived from the Greek myth, the rising sun from the folkloric legend, and the harmony of the spheres from classical philosophy[56].»

Mais pourquoi le ballon doit-il être si grand et pourquoi doit-il être lancé de la main gauche? Pour compléter ces spéculations, je vais tenter de démontrer que le ballon pourrait aussi faire directement allusion à l'harmonie des sphères[57]. Craig Wright reproduit dans son livre une image d'une bible moralisée du XIIIe siècle, qui montre la forme des labyrinthes en cercles dans les manuscrits monastiques (fig. 1)[58]. L'enluminure met en scène Dieu comme architecte de l'univers. Il tient un compas de sa main droite, avec lequel il crée de manière mathématique un cercle, signe de l'harmonie et de la perfection divine[59]. Le soleil et d'autres planètes font comprendre que l'image représente la création du monde[60]. Dieu tient ou roule le monde de sa main gauche. Si l'on considère la grandeur de la boule, qui va des pieds au genou, la lancer d'une seule main semble, sinon impossible, du moins très difficile.

Une autre représentation de la création du monde, qui montre Dieu tenant le globe terrestre de la main gauche, se trouve aussi sur la façade occidentale de la cathédrale d'Auxerre (fig. 2). Un bas-relief du XIIIe siècle montre Dieu assis, qui regarde son œuvre terminée, le globe terrestre. Ce globe a également une taille relativement grande. D'après René Fourrey, on a l'impression «qu'il se dispose à lancer [le globe] à travers l'espace[61]», un geste qui devait inspirer les chanoines de la cathédrale pour le lancer de la pelote le jour de Pâques. Le lien avec la création de l'univers, qui est par sa forme sphérique le signe d'une harmonie parfaite, est déjà exprimé par la danse et l'hymne *Victimae paschali laudes*, et souligné par le lancer

55. *Cf.* C. WRIGHT, *The Maze...*, p. 142; M. EISENBERG, *Performing...*, sans pagination.

56. C. WRIGHT, *The Maze...*, p. 142.

57. Je suis ici une idée de R. FOURREY, *Dans la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre*, Auxerre, 1934, p. 155.

58. C. WRIGHT, *The Maze...*, p. 22 (enluminure d'une Bible moralisée, France, XIIIe s., Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2554, fol. 4).

59. *Cf.* C. WRIGHT, *The Maze...*, p. 23; F. BOESPFLUG, «Le créateur au compas. *Deus geometra* dans l'art d'Occident», *Mircologus*, 19 (2011), p. 113-130.

60. Pour d'autres représentations du Dieu au compas, *cf.* F. BOESPFLUG, «Le créateur...», p. 117-127. Une fresque à l'abbaye Saint-Savin du XIe s. montre une scène de la création du monde dans laquelle Dieu tient deux ballons de ses mains. De sa main droite il lance (ou attrape) le soleil, dans sa main gauche se trouve la boule représentant la lune: *cf.* B. MERDRIGNAC, *Le Sport au Moyen Âge*, Rennes, 2002, p. 197.

61. R. FOURREY, *Dans la cathédrale...*, p. 155.

du ballon le jour de Pâques. Jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, le jour de Pâques est le début officiel de l'année et symbolise, dans un contexte plus général, d'une part la création du monde, d'autre part la résurrection du Christ, c'est-à-dire la victoire du Christ sur le diable et son retour de l'enfer qui permet la restauration de l'harmonie céleste.

L'interprétation de Jean Lebeuf et d'autres auteurs savants du XVIII[e] siècle, qui qualifient les danses dans les églises de pratiques bizarres ou de cérémonies extravagantes d'une époque gothique, manifeste leur manque de compréhension de ce phénomène. La danse est un sujet ambivalent dans le discours des théologiens et un moyen d'exprimer l'harmonie (l'imitation de la danse des anges) ou la disharmonie (les danses diaboliques). L'association d'une danse ecclésiastique avec le lancer d'un ballon dans la cathédrale d'Auxerre le jour de Pâques est la mise en scène de l'idée de l'harmonie des sphères transposée à un contexte chrétien et discutée dans les écoles cathédrales du Moyen Âge. La pelote d'Auxerre n'est pas une « grande bizarrerie » mais un rituel très élaboré, par lequel les chanoines de la cathédrale expriment l'harmonie restituée par la victoire du Christ sur le diable.

Philip KNÄBLE – Bielefeld Graduate School in History and Sociology (BGHS), Universität Bielefeld

L'harmonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge

L'Église, et surtout l'Église médiévale, est considérée comme une institution complètement opposée à la danse. Pourtant il y avait des églises cathédrales, par exemple celle d'Auxerre, où les chanoines eux-mêmes dansaient dans l'église pendant les fêtes religieuses. L'article discute ces pratiques de danse en relation avec la réception de la philosophie néoplatonicienne et son concept de l'harmonie des sphères dans les écoles cathédrales. En considérant la danse comme une mise en scène de l'harmonie des sphères, les chanoines intégrèrent celle-ci dans leurs pratiques de dévotion.

Auxerre – danse – harmonie des sphères – liturgistes – pelote

Dance and The Harmony of the Spheres in the Medieval Clerical Context

The Church, especially the medieval Church, is known as an institution completely opposed to dancing. Nevertheless there existed some cathedral churches, for example at Auxerre, where even the canons danced in the church during religious feasts. This article discusses the ecclesiastical dances in relation to the reception of Neo-Platonist philosophy and its concept of the harmony of the spheres at the cathedral schools. Viewing the dance as a performative expression of the harmony of the spheres the canons incorporate the dance as a practice of devotion.

Auxerre – dance – harmony of the spheres – liturgists – pelota

Médiévales 66, printemps 2014, p. 81-90

Amélie Bernazzani

« *Ad imaginem et similitudinem Dei* » ? Les personnages qui entourent le Christ mort à l'épreuve de l'harmonie avec le divin

Dans l'Ancien Testament, l'harmonie qui caractérise l'apparence du monde sensible s'explique par l'ordre que Dieu a établi lors de la création : tel un architecte, il a composé et disposé chaque élément de l'univers « avec mesure, nombre et poids ». Ainsi, pour paraphraser le Livre d'Isaïe (XL, 12)[1], Dieu a mesuré de sa main l'eau de la mer, évalué les dimensions du ciel, jaugé la poussière de la terre et pesé les montagnes[2]. Toutefois, aucune indication de mesure n'est donnée à propos de la création des êtres humains. Dans la Genèse, on lit seulement qu'ils ont été créés à partir d'une matière préexistante qui est informe – à partir de la poussière prise du sol pour Adam (Gen., I, 7) et à partir de la côte d'Adam endormi pour Ève (Gen., III, 21). L'apparence que Dieu a donné aux hommes est pourtant loin d'être anodine : toujours selon la Genèse (I, 26), ils ont été créés « à l'image comme à la ressemblance de Dieu » (« *ad imaginem et similitudinem Dei* »)[3].

Le même passage de la Septante introduit deux termes distincts pour décrire l'apparence donnée aux hommes lors de la création : *imago* est évoquée par *eikon* et *similitudinem* par *homoisis*. Comme Christian

1. Livre d'Isaïe (XL, 12) : « Quis mensus est pugillo aquas et caelo palmo disposuit, modio continuit pulverem terrae et libravit in pondere montes et colles in statera ? » Toutes les citations bibliques en français sont tirées de la *Bible de Jérusalem*, Paris, 2001. Celles en latin sont tirées de la Vulgate : *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, éd. P. M. Hetzenauer, Ratisbonne/ Rome, 1914.

2. D'après le Livre de Job (XXVIII, 25), Dieu règle également le poids du vent : « Qui fecit ventis pondus et aquas appendit in mensura. »

3. « Et ait Deus : "Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram". » Sur ces deux notions, *cf.* P. Lamarche, « Image et ressemblance », dans M. Viller éd., *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, 1971, vol. VII, col. 1401-1406 ; R. Javelet, « Image et ressemblance aux XIe et XIIe siècles », dans M. Viller éd., *Dictionnaire de spiritualité...*, col. 1425-1426 ; et Id., *Image et ressemblance au XIIe siècle : de saint Anselme à Alain de Lille*, Thèse de théologie, Université de Strasbourg, 1967.

Heck le souligne, aussi ténue soit-elle, cette distinction terminologique est importante puisqu'elle sert de fondement aux commentaires patristiques repris et développés par la pensée médiévale[4]. D'une part, « *eikon/imago/* image » induit une relation en miroir entre Dieu et les hommes. D'autre part, « *homoisis/similitudo/*ressemblance » induit l'idée que le reflet est légèrement déformé : les hommes sont seulement « à l'image de Dieu » et non « des images de Dieu ».

Les textes le soulignent à l'envi : la seule image de Dieu, l'unique ressemblance parfaite, est Jésus Christ, c'est-à-dire le Verbe incarné[5]. Au commencement, Adam et Ève ne sont donc pas égaux à Dieu, mais ils sont « à sa ressemblance », c'est-à-dire au plus près de sa perfection. Ce temps de concorde entre Dieu et les Hommes est de courte durée : en goûtant le fruit défendu, Adam et Ève rompent l'harmonie originelle. Les conséquences de leur désobéissance sont immédiates : ils sont chassés du jardin d'Éden, condamnés à souffrir et à mourir. Autrement dit, déjà images imparfaites de Dieu, à cause du péché originel, Adam et Ève perdent totalement la ressemblance. L'humanité est alors plongée dans une « région de dissemblance » (*regio dissimilitudinis*). C'est le temps de la disharmonie, qui se caractérise par le péché et par l'errance des âmes. L'expression *regio dissimilitudinis* ne se trouve pas *ad litteram* dans la Bible mais, dans l'exégèse néotestamentaire[6], elle est principalement utilisée pour désigner la région de perdition d'où revient le fils prodigue de la parabole racontée dans l'évangile de Luc (XV, 11-32). Pour le fils prodigue, comme pour Adam et Ève, la dissemblance est donc négativement connotée : plus on s'éloigne de Dieu, plus on déforme son image, plus on s'éloigne de l'harmonie originelle. Dans les lignes qui suivent, nous proposons au lecteur d'analyser l'apparence des corps dans la peinture religieuse du second quart du XIVe siècle à la lumière de cette corrélation scripturaire et théologique entre le rapport ressemblance/dissemblance et le rapport proximité/éloignement dans l'ordre du spirituel.

En proposant l'*imitatio Christi* comme seul chemin vers un retour à la ressemblance divine, les franciscains sont ceux qui ont le plus largement exploité la correspondance entre l'apparence du corps et l'état de l'âme.

4. *Cf.* C. Heck, « Rejet des apparences ou vérité des formes : ressemblance spirituelle et mimésis dans la peinture médiévale », dans J.-C. Herbin éd., *La Représentation de l'invisible au Moyen Âge*, Valenciennes, 2011, p. 86-138 (p. 101).

5. Voir notamment l'épître de Paul aux Colossiens (I, 15) : « Il [Jésus] est l'image du Dieu invisible » (« Imago Dei Invisibilis »).

6. *Cf.* F. Châtillon, « *Regio dissimilitudinis* », dans *Mélanges F. Podechard*, Lyon, 1945, p. 85-102 ; É. Gilson, « "*Regio dissimilitudinis*" de Platon à Saint Bernard de Clairvaux », *Mediaeval Studies*, 1947 (9), p. 108-130 ; P. Courcelle, « Tradition néo-platonicienne et traditions chrétiennes de la "Région de dissemblance" », *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 24 (1957), p. 5-33 ; Id., « Témoins nouveaux de la "Région de dissemblance" », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 118 (1960), p. 20-36.

À travers l'exemple de leur fondateur, ils ont en effet poussé la *sequela Christi* jusqu'à son paroxysme : avec la stigmatisation de saint François, l'imitation du Christ n'est pas seulement spirituelle, elle est aussi physique, jusqu'à porter atteinte au corps même. Plus qu'il ne s'imagine à la place du Christ, François devient un autre Christ (*Alter Christus*)[7]. Une fois que les plaies sont dévoilées, cette conformité extraordinaire constitue le fondement même du franciscanisme et devient par conséquent exemplaire. Saint François, comme le fils prodigue, est la preuve vivante qu'il est possible de revenir de la *regio dissimilitudinis* : si le péché déforme l'image divine, un dévouement total au Christ permet de revenir à la « ressemblance divine ». Dès la fin du XIII[e] siècle, l'iconographie exploite largement la ressemblance induite par les plaies entre saint François et Jésus : dans les scènes narratives, comme dans les images qui le montrent isolé, elles sont ostensiblement présentées au spectateur et deviennent même un attribut. Visuellement, le corps du fondateur apparaît *ad similitudinem Dei* : grâce à son comportement exemplaire, il est revenu à la ressemblance divine, d'abord spirituellement puis physiquement. Il résulte que l'image peinte induit une concordance entre une conformité physique et une conformité spirituelle au Christ. Autrement dit, en image, plus un corps est harmonieux, c'est-à-dire, plus il ressemble à celui du Christ – seule image parfaite de Dieu – plus l'âme qu'il reflète est pure. Au contraire, plus un corps est déformé, moins il ressemble au Christ, plus l'âme qu'il reflète est corrompue. Il s'agit là d'un ressort didactique de l'image : les personnages qui présentent un corps harmonieux rappelant celui du Christ doivent servir de modèle au spectateur, alors que les personnages dissemblables, voire disharmonieux, dans leur apparence servent de contre-exemple.

Alberti est le premier à formuler théoriquement ce rapport d'identification entre le spectateur et la représentation. En effet, au deuxième livre du *De pictura* (1435), il invite les peintres à prêter attention à la manière dont ils représentent les corps, car « la nature attire à soi le semblable et nous porte à pleurer avec ceux qui pleurent, à rire avec ceux qui rient, à souffrir avec ceux qui souffrent[8] ». Ce ressort « projectif[9] » est également

7. Dans la bibliographie pléthorique qui concerne le sujet, nous renvoyons en particulier à H. VAN OS, « Saint Francis as a Second Christ in Early Italian Painting », *Simiolus*, 7 (1974), p. 115-132 ; J. MUNDY, « Francis Alter Christus : the Intercessory Function of a Late Quattrocento Panel », *Record of the Art Museum Princeton University*, 36/2 (1977), p. 4-15 ; W. COOK, *Images of Saint Francis of Assisi in Painting. Stone and Glass from the earliest Images to ca. 1320 in Italy*, Florence, 1999. Pour une iconographie du saint avant la révision de sa biographie par saint Bonaventure, *cf.* C. FRUGONI, *Francesco. Un'altra storia*, Gênes, 1988.

8. L. B. ALBERTI, *De pictura*, Livre II, 41 (éd. T. GOLSENNE, B. PRÉVOST, Paris, 2004, p. 144-145).

9. L'expression est de B. D'HAINAUT-ZVENY : *cf.* en particulier « L'ivresse sobre. Pratiques de "rejeu" empathiques des images religieuses médiévales », dans P. NAGY, D. BOQUET éd., *Le*

utilisé dans les textes qui stimulent et accompagnent la méditation privée. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple fameux, l'auteur des *Meditationes Vitae Christi*[10] engage expressément la lectrice (une clarisse) à se créer des images mentales qui lui serviront à retenir l'histoire sainte. Or, afin de se remémorer plus facilement les étapes importantes de l'économie du Salut, elle est invitée à s'imaginer à la place du Christ lui-même ou de ses disciples les plus proches. Jamais elle ne doit s'identifier aux ennemis de Dieu : dans le texte comme dans les images, ils servent de « contre-figure[11] ». De fait, l'apparence des corps, entre harmonie et disharmonie, semble dispenser un enseignement d'ordre eschatologique : les personnages qui se modèlent sur Jésus montrent au spectateur que l'*imitatio Christi* est le seul chemin à suivre pour obtenir le Salut et donc revenir à l'harmonie d'avant la Chute.

L'hypothèse se vérifie facilement dans les images du Jugement dernier. En effet, en règle générale, ce type d'iconographie s'organise de manière bipartite. D'un côté, le groupe des élus se caractérise par une certaine harmonisation des corps qui se modèlent sur le juge divin[12]. Pour reprendre les mots de saint Paul, les bienheureux « se sont renouvelés à l'image du créateur[13] » et « se sont conformés à son corps de gloire[14] ». À l'inverse, le groupe des réprouvés se caractérise par une agitation et une difformité des corps. Loin de se limiter aux images du Jugement dernier, cette tension d'ordre didactique entre harmonie (ressemblance) et disharmonie (dissemblance avec le divin) est parfaitement tangible dans les images de la Passion qui montrent à la fois des disciples et des ennemis du Christ.

Jamais analysée de manière approfondie du point de vue iconographique[15], la *Crucifixion* attribuée au Maître de la Croix des Piani d'Invrea

Sujet des émotions au Moyen Âge, Paris, 2012, p. 393-413 et *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. xve-xvie siècles*, Bruxelles, 2005.

10. Ce texte de dévotion a longtemps été attribué à saint Bonaventure lui-même, puis au pseudo-Bonaventure ; aujourd'hui, il est attribué au franciscain Giovanni de Caulibus. Sur ces problèmes d'attribution, *cf.* I. Ragusa, « L'autore delle *Meditationes Vitae Christi* secondo il codice ms. 115 della Bibliothèque nationale di Parigi », *Arte Medievale*, 11/1-2 (1997), p. 145-150. Pour le texte latin, *cf.* l'édition établie et annotée par M. Stallings-Taney, Turnhout, 1997 ; pour une édition en anglais, *cf.* I. Ragusa, *Meditations in the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Princeton, 1961.

11. L'expression est de V. Dalmasso, L'Image du corps dans la peinture toscane (v. 1300-v. 1450), Rennes, 2006, p. 175.

12. *Cf.* J. Baschet, *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000 ; Id., « Visions béatifiques et représentations du Paradis (xie-xve siècle) », *Micrologus*, 6 (1998), p. 73-93.

13. Épître aux Colossiens (III, 10) : « [...] et induistis novum, eum, qui renovatur in agnitionem secundum imaginem eius, qui creavit eum. »

14. Épître aux Philippiens (III, 21) : « [...] Christum qui transfigurabit corpus humilitatis nostrae, ut illud conforme faciat corpori gloriae suae secundum operationem, qua possit etiam subicere sibi omnia. »

15. Pour une analyse attributioniste, *cf.* récemment A. de Marchi, *Un insolito trittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento*, Paris, 2013 ;

conservée au musée des Beaux-Arts de Tours (*ca* 1330) fonctionne sur cette opposition pour le moins manichéenne entre harmonie et disharmonie des corps (fig. 1). Comme le veut la tradition, le Christ crucifié se trouve sur l'axe vertical médian entouré par les deux larrons légèrement en retrait. Dans les deux tiers inférieurs de l'image, de nombreux personnages se pressent aux pieds des trois croix. La composition établit une distinction nette entre deux groupes qui se répartissent de part et d'autre du Christ. Or, au vu de l'identité des personnages, l'un doit se comprendre comme le groupe des disciples et l'autre comme le groupe des ennemis. Les yeux de ces derniers, beaucoup plus nombreux, ont d'ailleurs été grattés par un spectateur, mais on ignore exactement à quelle époque. En tout cas, ils s'entassent dans la partie droite de l'image, en contrebas de la croix du mauvais larron. Autrement dit, les amis se trouvent à la droite du Christ et les ennemis à sa gauche, ce qui est loin d'être anodin puisqu'il s'agit de l'emplacement le moins valorisé dans les Écritures[16].

La portée eschatologique de cette organisation bipartite semble ne faire aucun doute lorsqu'on observe l'apparence des personnages. En effet, exactement comme les élus dans les images du Jugement dernier, les disciples présentent des points communs avec le Christ, alors que ce n'est pas le cas des ennemis. Le contraste est particulièrement frappant si on compare les deux larrons[17]. D'abord, comme le Christ, le bon larron est mort et arbore un visage serein, alors que le mauvais est encore vivant et que son visage exprime l'effroi à cause de la bouche entrouverte et des sourcils froncés. Ensuite, le visage du bon larron emprunte quelques traits au Christ : même menton pointu, même nez fin et droit qui s'oppose au nez épaté du mauvais. Enfin, comme le Christ, le bon larron a une barbe et des cheveux blonds, alors que le mauvais a une barbe et des cheveux noirs. De la sorte, la blondeur commune du Christ et du larron repenti est renforcée par contraste avec les cheveux bruns du mauvais larron. D'un côté, la clarté (ou la luminosité) de la chevelure – comparable au fond d'or – paraît refléter la pureté de l'âme, tandis que, de l'autre côté, l'aspect terne de la chevelure trahit les sombres pensées du mauvais larron. Cette opposition s'étend aux autres personnages. Ainsi, du côté des disciples, la Vierge Marie, Marie-

cf. également, du même auteur, la notice consacrée au panneau dans *Italies. Catalogue des musées de la région Centre*, Orléans/Paris, 1996, p. 45-51.

16. Sur la symbolique de la droite et de la gauche, *cf.* R. Hertz, « La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse », dans Id. éd., *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, 1970, p. 84-109 ; P. Bertrand, *La Symbolique de la droite et de la gauche au Moyen Âge et au début des temps modernes. Études d'anthropologie sociale et d'iconographie*, Thèse de doctorat, Université de Paris I, 1998.

17. V. Dalmasso, *L'Image du corps dans la peinture toscane*..., p. 169-211, donne de nombreux exemples de *Crucifixions* au sein desquelles le bon larron est ressemblant au Christ, alors que le mauvais ne l'est pas. Toutefois, elle ne mentionne pas la *Crucifixion* tourangelle et n'étend pas l'analyse aux autres personnages.

Madeleine et Jean sont blonds : ils retrouvent un peu d'harmonie avec le divin et sont offerts en exemple au spectateur grâce à leur comportement irréprochable (Vierge Marie), à leur pénitence (Marie-Madeleine) ou à leur fidélité (Jean). À l'inverse, du côté des ennemis, ceux qui continuent de commettre des péchés sont aussi bruns que le mauvais larron.

Seul le cavalier à la monture blanche fait exception : alors qu'il se trouve du côté des ennemis, il porte une barbe et des cheveux assez clairs pour être comparés à la blondeur de Jésus et de ses disciples. L'identité de ce personnage est toutefois loin de contredire l'hypothèse de la concordance entre une conformité physique et une conformité spirituelle au Christ sur laquelle viendrait se modeler l'identification du spectateur. Ce cavalier correspond en effet au Centurion qui, selon les Évangiles synoptiques, se convertit après que le Christ a expiré sur sa croix[18]. Il présente par conséquent une certaine dualité entre son ancien statut de bourreau du Christ et son nouveau statut de pénitent : il est en quelque sorte une figure liminaire entre le bien et le mal. Le représenter uniquement comme un ennemi du Christ est donc certainement impensable dans l'Italie du deuxième quart du XIVe siècle. C'est pourquoi, du moins c'est l'hypothèse que nous défendons, il se trouve du coté des ennemis tout en partageant une certaine conformité avec le Christ qui est induite par la chevelure. D'images en images, les procédés plastiques qui servent à insister sur l'aspect disharmonieux des corps sont souvent les mêmes que dans la *Crucifixion* tourangelle. Tous induisent en effet un contraste avec l'apparence du Christ qui sert de modèle : les cheveux et la carnation des ennemis sont plus ternes, les corps sont plus agités et les expressions faciales sont plus marquées. Dans certains cas, les bourreaux sont même animalisés.

L'animalisation des ennemis se trouve déjà à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament. Ainsi, aux Psaumes (XVII, 11-12)[19] et (XXXV, 17)[20], ils sont des lions ou des lionceaux prêts à attaquer. Au Psaume (XXII, 13-19)[21], ils sont tour à tour des taureaux, des lions et des chiens. De même, dans la première Épître de Pierre (V, 8)[22], le diable est comparé à un lion rugissant auquel les chrétiens doivent résister et, dans l'épisode bien connu de Daniel jeté dans la fosse aux lions, raconté dans le Livre de Daniel (VI),

18. Marc (XV, 39), Matthieu (XXVII, 55-56), Luc (XXIII, 47-48).

19. « Ils marchent contre moi, maintenant, ils m'encerclent, ils ont l'œil sur moi pour me terrasser. Leur apparence est d'un lion impatient d'arracher et d'un lionceau tapi dans sa cachette. »

20. « Seigneur, combien de temps verras-tu cela ? Soustrais mon âme à leurs ravages, aux lionceaux ma personne. »

21. « Des taureaux nombreux me cernent, de fortes bêtes de Bashân m'encerclent ; contre moi baille leur gueule, lion lacérant et rugissant [...]. Des chiens nombreux me cernent, une bande de vauriens m'entoure ; comme pour déchiqueter mes mains et mes pieds ».

22. « Soyez sobres, veillez. Votre adversaire, le diable, comme un lion rugissant circule, cherchant qui dévorer ».

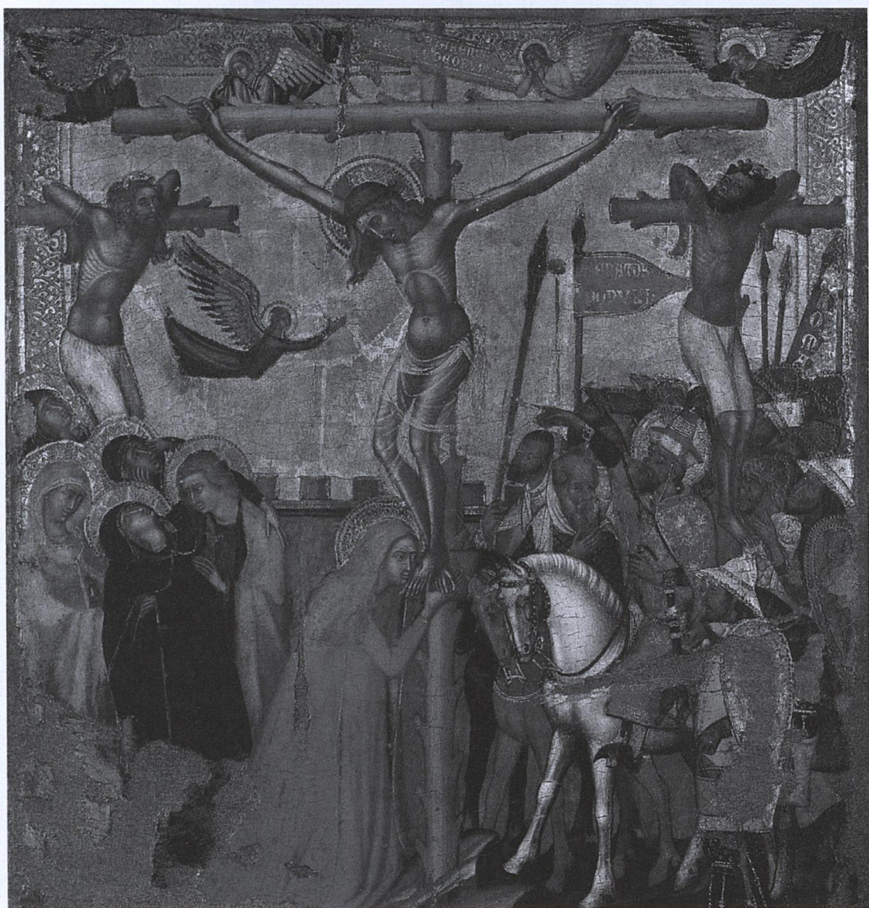


Fig. 1. Maître de la croix des Piani d'Invrea, *Crucifixion*,
tempera sur panneau 62 x 55 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts.

les lions apparaissent comme les ennemis de la foi. À partir du XIIIe siècle, des animaux apparaissent dans les scènes de la Passion du Christ. Il s'agit le plus souvent de chiens, mais on trouve par exemple des abeilles dans l'*Agonie au jardin des oliviers* qu'Andrea Mantegna réalise pour la prédelle du retable de San Zeno. Ces animaux sont assimilés aux bourreaux selon quatre modalités, que James Marrow répertorie[23]. Premièrement, les chiens se trouvent simplement auprès des ennemis qui entourent le Christ et tournent vers lui leurs crocs agressifs. Deuxièmement, ils présentent une contiguïté de posture avec un tortionnaire : par exemple, dans la manière de tourner la tête. Troisièmement, de manière surprenante, les bourreaux sont présentés dans la posture du chien : notamment, à quatre pattes en bas de la colonne de la Flagellation. Quatrièmement, les bourreaux gardent leurs corps humains, mais ils prennent le visage d'un animal étrange et menaçant. Le message est alors on ne peut plus clair : ils sont des adversaires de la foi et, comme tels, ils sont pourvus d'une tête de brute bestiale d'autant plus disharmonieuse qu'elle s'oppose par contraste aux visages plutôt sereins du Christ et des disciples. Ainsi, pour citer un exemple contemporain à la *Crucifixion* conservée à Tours, dans le Portement de croix du *Polyptyque Orsini*, que Simone Martini réalise vers 1335, non seulement les disciples présents dans la foule arborent une chevelure blonde analogue à celle du condamné – alors que les bourreaux sont bruns de barbe et de cheveux – mais, en plus, l'air renfrogné et agressif de ces derniers semble les réduire à l'état d'animaux. Par exemple, l'homme en rouge, qui tire sur la corde que le Christ porte autour du cou, présente un nez et un menton très pointus qui lui donnent un air féroce renforcé par ses lèvres retroussées qui laissent légèrement apparaître ses dents.

« Qui se ressemble s'assemble » : ce petit dicton familier illustre parfaitement notre propos. En effet, loin de chercher un effet de réalisme, l'apparence donnée aux corps des personnages qui entourent le Christ dans les scènes de la Passion relève de la fonction didactique des images. D'un côté, les disciples doivent susciter l'identification du spectateur. L'apparence de leur corps est le reflet de l'état de leur âme : ils présentent donc une apparence harmonieuse en adéquation avec le Christ, modèle par excellence. En effet, même si cela nous paraît surprenant, n'oublions pas que, même souffrant, le corps du Christ était considéré comme la plus parfaite des images de Dieu et donc comme un modèle de beauté reflétant l'harmonie de la création[24]. D'un autre côté, les ennemis – qui

23. *Cf.* J. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Metaphor into Descriptive Narrative*, Bruxelles, 1979.

24. *Cf.* notamment U. ECO, *Histoire de la laideur*, Paris, 2007. *Le Beau et le laid au Moyen Âge*, Actes du 24e colloque du CUERMA, Université de Provence (1999), Aix-en-Provence, 2000 (*Senefiance*, 43).

ont une âme corrompue – doivent susciter la répulsion du spectateur. Contrairement aux disciples, leur apparence n'est donc pas en harmonie avec celle du Christ et l'image insiste par contraste sur leur dissemblance. Il résulte que certaines images de la Passion, comme celles du Jugement dernier, montrent distinctement deux groupes de personnages : les élus et les damnés. L'inclusion dans le groupe des élus est soulignée par la ressemblance, plus ou moins frappante, que chacun présente avec le Christ. On peut supposer que cette harmonisation du groupe des élus fonctionne comme une anticipation de la vision paradisiaque et comme l'expression visuelle du retour des hommes à « l'image et à la ressemblance de Dieu ». En revanche, l'exclusion du groupe des élus est renforcée par des marques distinctives qui visent à rompre totalement cette harmonie : agitation et déformation des corps allant dans certains cas jusqu'à l'animalisation, chevelures et carnations plus ternes, etc.

Ajoutons, sans pouvoir l'affirmer avec certitude, qu'il y a fort à parier que, de ce point de vue, l'image reflète la société antisémite dans laquelle elle est produite. En effet, dès le XIIIe siècle, la présence des juifs dans la société urbaine est vécue comme un danger pour la foi chrétienne. Afin de les exclure de l'harmonie communautaire et de limiter leur rôle socio-économique[25], le Concile de Latran IV (1215) édicte une série de mesures qui ont pour conséquence, sous prétexte d'éviter les mariages mixtes, de permettre l'identification des juifs. Ainsi, le soixante-huitième décret édicté par le Concile s'intitule *Ut Iudaei dicernantur a Christianis in habitu* (« Les juifs se distingueront des chrétiens par leurs habits ») et il stipule que « ces gens, de l'un et l'autre sexe, seront distingués publiquement des autres gens par la nature de leur habit[26] ». Les marques qui sont imposées aux juifs sont bien connues et sont repérables dans les images dès la seconde moitié du siècle[27]. Or, outre le *pileum cornutum*, les *tabulae*[28], la rouelle ou l'étoile de David, Berhard Blumenkrantz a bien démontré que ces signes s'accompagnent de faciès disharmonieux tel que nous avons pu les observer dans la *Crucifixion* tourangelle ou dans le *Portement de croix* de Simone

25. *Cf.* M. CAMILLE, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, 1989, p. 218 ; D. SANSY, « Juifs et musulmans à la fin du Moyen Âge », dans N. NABERT éd., *Le Mal et le diable*, Paris, 1996, p. 126-127.

26. Pour une édition et une traduction de ce décret, *cf.* G. ALBERIGO, *Les Conciles œcuméniques. Les décrets*, Paris, 1994, t. II/1, p. 566-567.

27. Pour une recension commentée des différents signes épinglés ou cousus sur les vêtements afin de distinguer les chrétiens des non-chrétiens, *cf.* M. CAMILLE, *The Gothic Idol...*, p. 165-195 ; J.-L. SCHEFER, *L'Hostie profanée : histoire d'une fiction théologique*, Paris, 2007, p. 18-22.

28. Sur les tables de la loi comme signe distinctif, voir particulièrement R. MELLINKOFF, « The Round-Topped Tablets of the Law : Sacred Symbols and Emblem of Evil », *Journal of the Jewish Art*, 1 (1974), p. 28-43.

Martini[29]. La disharmonie des bourreaux dans les images de la Passion pourrait donc bien concourir à discriminer le peuple juif et à le désigner explicitement comme déicide.

Amélie BERNAZZANI - Académie de France à Rome (Villa Médicis)

«*Ad imaginem et similitudinem Dei* » ? Les personnages qui entourent le Christ mort à l'épreuve de l'harmonie avec le divin

C'est grâce à l'Incarnation que Dieu donne une chance aux hommes de retourner à l'ère de la ressemblance divine. À travers le Christ, il prend en effet l'apparence charnelle des hommes - des pécheurs - et se rend imitable. Ressembler au Christ, c'est donc retrouver un peu de l'harmonie qui régnait au jardin d'Éden. L'imitation du Christ est par conséquent la condition *sine qua non* du salut: obtenir la Rédemption est impossible sans se conformer au Christ par les actes et, surtout, par la pensée: «Je suis crucifié avec le Christ [déclare Paul aux Galates, 2, 19-20], et ce n'est plus moi qui vis, mais le Christ qui vit en moi.» Nous proposons de montrer que, dans les images, cette association entre la laideur et le péché est fréquente. Ainsi, comparés au Christ, les bourreaux et le mauvais larron sont laids et difformes: les uns doivent servir de modèles au spectateur et les autres de «contre-figures».

Christ mort - ressemblance - dissemblance - beauté - laideur - *regio dissimilitudinis*

«*Ad imaginem et similitudinem Dei* » ? The Characters that Surround the Dead Christ in Harmony with the Divine?

It is through the Incarnation that God gives men a chance to return to the era of the divine likeness. Through Christ, he is indeed the appearance of carnal men - sinners - and goes imitable. Like Christ, so it regains some of the harmony that reigned in the Garden of Eden. The imitation of Christ is therefore the *sine qua non* of salvation obtain redemption is impossible without complying with Christ through acts and, especially, by the thought: «I am crucified with Christ [Paul says to the Galatians 2, 19-20] and it is no longer I who live, but Christ who lives in me.» We propose to show that in the pictures, this association between ugliness and sin is common. Thus, compared to Christ, executioners and the bad thief are ugly and deformed: one should serve as models for the spectator, and the other as «contre-figures».

dead Christ - likeness - dissimilarity - beauty - ugliness - *regio dissimilitudinis*

29. B. BLUMENKRANZ, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966. *Cf.* également J.-F. FAU, *L'Image des juifs dans l'art chrétien médiéval*, Paris, 2005, chap. 6, p. 89-97.

Médiévales 66, printemps 2014, p. 91-104

Ludivine Jaquiery

Esthétique de l'entremêlement dans les portraits du jeune Lancelot et de Claudas de la Terre Déserte dans le *Lancelot* en prose

> Il imagine un corps comme un manteau. On s'en débarrasserait, on pourrait le pendre, l'abandonner à une patère lorsqu'il ne convient plus. En choisir un autre, qui vous va mieux, qui révèle plus précisément, plus élégamment la silhouette de votre âme. La taille de votre cœur.
>
> G. Delacourt, *La Première Chose qu'on regarde*.

Les portraits dans le *Lancelot* en prose, œuvre monumentale du XIIIe siècle, sont suffisamment rares pour que ceux de Claudas de la Terre Déserte et de Lancelot enfant, au début de la *Marche de Gaule*, interpellent le lecteur[1]. Leur proximité dans le texte invite tout d'abord à les analyser en regard l'un de l'autre, bien que Claudas soit l'ennemi de Lancelot et du royaume arthurien, tandis que le second est amené à incarner le modèle du chevalier courtois. Les portraits sont construits sur un effet de disharmonie qu'il conviendrait aux deux personnages de dépasser. Si cette entreprise est un échec pour Claudas, Lancelot parvient à maîtriser ses excès, à les intégrer, sans les effacer pour autant.

Au tout début de la *Marche de Gaule*, nous apprenons dans un récit rétrospectif que Claudas, roi de Bourges, au côté d'Aramont, roi de Gaule, a été défait par Uterpendragon, le père d'Arthur, allié à Hoël de Petite Bretagne. Les terres de Claudas ont été ravagées par Uterpendragon, d'où l'épithète «de la Terre Déserte». Dans le présent de la narration, Claudas s'est reconstitué une armée et entend bien laver l'affront qui lui a été fait. Les objets de sa vengeance sont deux frères, des vassaux du roi Arthur, Ban

1. Dans le cycle du *Lancelot-Graal*, la *Marche de Gaule* est le début du *Lancelot* propre, qui suit le *Joseph d'Arimathie* (*Histoire du Saint Graal*), le *Merlin* et les *Premiers Faits du roi Arthur* (*Suite du Merlin*). Le *Lancelot* est suivi de la *Quête du Saint Graal* et de la *Mort du roi Arthur*. Le portrait de Claudas occupe les p. 54-56 du t. VII du *Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, éd. A. Micha, Genève, 1980, celui de Lancelot figure aux p. 70-75. Nous tenons à remercier la Professeure Yasmina Foehr-Janssens et le Professeur Christopher Lucken pour leurs conseils éclairés.

de Benoïc et Bohort de Gaunes, respectivement père de Lancelot, et père de Lionel et Bohort.

En promettant des terres au sénéchal de Ban s'il accepte de trahir son seigneur, Claudas s'empare de la cité de Bénoïc et la brûle, sous le regard désespéré de Ban qui part en quête d'aide avec sa femme et Lancelot qui n'est encore qu'un nourrisson. Au spectacle de la ville en flammes, le roi meurt de chagrin. C'est à ce moment que Lancelot est enlevé sous les yeux de sa mère impuissante par la Dame du Lac qui s'occupera de lui et se chargera de son éducation. Claudas anéantit Bohort de Gaunes. Les deux enfants de ce dernier – Lionel et Bohort – sont sauvés, mais Claudas les enfermera dans une tour pour les empêcher de lui nuire. Claudas est l'ennemi du lignage de Lancelot : il a dépouillé Lancelot et ses cousins de leur héritage.

Le portrait que le narrateur dresse de Claudas est tripartite. Les qualités et défauts de l'usurpateur encadrent la partie centrale, dévolue à sa description physique et marquée par un fort contraste : son visage est laid, tandis que le reste de son corps est parfait. Claudas est un être double, et l'ensemble de la description s'attache à rendre son ambivalence. Cela est remarquable dès la première mention du personnage, qualifié comme « moult boins chevaliers et moult sages, mais moult estoit traïtres[2] ». Il serait un modèle chevaleresque, si la traîtrise ne neutralisait pas les deux premiers qualificatifs.

Le portrait apparaît à un moment charnière du récit. En effet, comme nous venons de le rappeler, Claudas incarne l'ennemi par excellence. Pourtant, après cette description, Claudas de la Terre Déserte part *incognito* à la cour d'Arthur pour évaluer les forces de ce dernier et constater par lui-même si sa renommée est méritée. Fasciné par les qualités d'Arthur, il envisage de prendre ses valeurs pour modèle. Il sera même prêt à rendre leurs terres à Lionel et Bohort mais un *quiproquo*, dû à l'intervention de la Dame du Lac qui mène à la mort de Dorin, le fils de Claudas, le ramènera à ses premières dispositions.

Le roi de la Terre Déserte disparaît par la suite de la narration, s'effaçant devant les exploits de Lancelot et ses amours avec Guenièvre. Quand il reparaît sur la scène des aventures, c'est pour insulter la reine Guenièvre car il est au courant de sa relation avec Lancelot. Ce dernier choisit de venger la reine, arguant qu'il souhaite récupérer les terres de son père et son oncle dont Claudas l'a dépouillé, ainsi que ses cousins. Arthur le soutient et décide de se rendre en Gaule et d'entrer en guerre. Claudas, vaincu, est contraint de fuir à Rome où il s'enfonce définitivement dans l'oubli. Si le traitement du personnage de Claudas confère à ce dernier la potentialité d'agir conformément au bien, une telle perspective n'est jamais

2. *Lancelot*, t. VII, p. 2.

actualisée ; la fonction de Claudas dans la narration ne le permet pas. Le rôle de celui-ci s'achève avec sa défaite : présenté tout d'abord comme l'ennemi de Lancelot, Claudas devient l'ennemi d'Arthur, ce qui le mène à la ruine, conformément à un schéma narratif qui remonte à l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth.

Lorsque Claudas revient de son expédition secrète chez Arthur, le récit le quitte pour s'intéresser à Lancelot, désormais sous la garde de la Dame du Lac. Il est question de son éducation et c'est là que son portrait est dressé.

Le portrait de Lancelot insiste surtout sur son apparence. La description physique occupe trois pages dans l'édition de Micha, contre une dizaine de lignes pour Claudas. Relevons deux éléments relatifs à son éducation : il apprend à chasser et maîtrise le jeu d'échecs, en bon fils de roi. Ces deux occupations sont également mentionnées dans le portrait de Claudas, comme nous le préciserons plus loin. Le portrait se clôt sur « les teches du cuer[3] ». Mais le texte ne s'étend pas sur ce sujet. Largesse, douceur et débonnaireté, actions guidées par le bien, telles sont les valeurs du jeune Lancelot. Il n'est guère besoin d'en dire plus : la « samblance » de Lancelot parle pour lui. Le narrateur décrit ensuite le teint du jeune Lancelot, sa bouche, ses dents, son menton, son nez, ses yeux, son front, ses sourcils, ses cheveux, son cou, ses épaules, sa poitrine, ses bras, ses mains, ses hanches, ses cuisses, ses jambes et enfin ses pieds. Le maître-mot de la description est la « mesure » : la bouche est « petite par mesure », le nez « par mesure lonc », les cheveux « crespés et cleirs par mesure », le cou « a la mesure » des épaules et du corps ; pour ses bras, « de char i ot a mesure »[4].

Le portrait de Lancelot est effectué selon un mouvement descendant. Il répond ainsi aux modèles préconisés par les arts poétiques médiévaux. Aussi, avant d'examiner les liens qui rapprochent ce portrait de celui de Claudas, malgré leur asymétrie, il convient de rappeler brièvement les préceptes qui gouvernent l'art du portrait littéraire au XIIIe siècle.

La description des personnages d'après les arts poétiques

La réflexion des théoriciens médiévaux en matière de poétique est nourrie principalement par le *De inventione* de Cicéron, la *Rhétorique à Hérennius* du Pseudo-Cicéron et l'*Art poétique* d'Horace. Nous allons nous appuyer sur la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf et sur *l'Ars versificatoria*

3. *Lancelot*, t. VII, p. 74.
4. *Lancelot*, t. VII, p. 72-73.

de Matthieu de Vendôme[5]. Sur le plan du contenu, le portrait d'un personnage peut se concentrer sur l'aspect physique, selon un mouvement descendant allant de la tête aux pieds, et sur les qualités morales[6]. Les deux ne sont pas nécessairement présents, d'autant que le corps tend à traduire visuellement les dispositions intérieures.

La description vise à faire l'éloge ou à blâmer une personne, notamment dans le but d'émouvoir. Matthieu de Vendôme, dans son *Ars versificatoria*, s'en souvient[7]. Pour lui, la description de personne n'est jamais gratuite[8] : elle n'est pas qu'un simple ornement visant à l'*amplificatio* de la narration[9]. Dans sa *Poetria nova*, Geoffroy de Vinsauf se contente de donner des exemples de description, le sujet étant alors rebattu[10]. Mais l'habileté de l'auteur réside dans sa capacité à respecter le modèle théorique tout en le renouvelant : Jean-Yves Tilliette a montré comment, avec un portrait d'Hélène, parangon de beauté, Joseph d'Exeter parvient à intégrer quelque chose d'inattendu, puisque sa beauté « connote sa méchanceté[11] ». Matthieu de Vendôme juxtapose le portrait d'Hélène et celui de Béroé et choisit de les « traite[r] en manière de pendants antithétiques [...] », comme « d'autres se sont plu à des contrastes analogues : ainsi, dans le *Jeu de la Feuillée*, Adam le Bossu oppose en deux descriptions la beauté de Maroie en sa jeunesse et le dépérissement de ses attraits à l'approche de l'âge[12] ». Et Douglas Kelly a bien montré l'ingéniosité de Chrétien de Troyes, qui joue sur le stéréotype de la description en y mêlant des « anomalies » : pour ne citer qu'un exemple, Énide porte des vêtements usés et inadéquats à sa

5. Les chapitres sur la description de personnages occupent les p. 118-143 (MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars versificatoria*, I. 38-I. 92), les p. 214-217 (GEOFFROY DE VINSAUF, *Poetria nova*, v. 554-667) et les p. 75-82 (introduction) des *Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles, recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, éd. E. FARAL, Paris, 1924 ; *Matthew of Vendôme* Ars versificatoria *(*The Art of the Versemaker*)*, trad. R. P. PARR, Milwaukee, 1981, p. 27-51 ; Poetria Nova *of Geoffrey of Vinsauf*, trad. M. F. NIMS, Toronto, 1967, p. 36-39.

6. *Cf.* MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars Versificatoria*, I. 74, et GEOFFROY DE VINSAUF, *Poetria nova*, v. 598-599. Notons que les descriptions diffèrent suivant les caractéristiques des personnes : par exemple, un portrait de jeunesse sera différent d'un portrait de vieillesse (MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars versificatoria*, I. 41, qui se fonde sur l'*Art poétique* d'Horace, v. 114 *sq.*).

7. MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars versificatoria*, I. 59.

8. *Ibid.*, I. 38.

9. La description est un procédé d'amplification. Jean-Yves Tilliette (*Des mots à la Parole : une lecture de la* Poetria nova *de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000, p. 90) souligne que l'amplification ne vise pas seulement à rallonger le récit, elle met en lumière le mieux possible ce qui est décrit.

10. GEOFFROY DE VINSAUF, *Poetria nova*, v. 622-623 : la description est « res quasi trita et vetus », « triviale et ancienne ».

11. J.-Y. TILLIETTE, *Des mots à la Parole...*, p. 94 ; *cf.* ID., « La *descriptio Helenae* dans la poésie latine du XIIe siècle », *Bien dire et bien aprandre*, 11 (1993), p. 419-432.

12. E. FARAL, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles...*, p. 77.

beauté, mais les trous de sa parure dévoilent habilement le corps superbe de la jeune femme[13]. Il nous semble que le rédacteur du *Lancelot* en prose joue lui aussi sur les possibilités d'un usage contrasté des stéréotypes offertes par l'exercice rhétorique du portrait. Lancelot et Claudas sont présentés de telle manière que leurs portraits suffisent à eux seuls à mettre en place les enjeux du récit en ce qui les concerne.

Démesure et entremêlement

Nous avons vu, dans l'analyse des portraits physiques, que Lancelot est proportionné, harmonieux, contrairement à Claudas, qui est mi-beau, mi-monstrueux. Le premier est donc le parfait exemple du héros, beau et bon, tandis que le second est l'image de l'ennemi, dont l'ambivalence se traduit par un corps et une tête en désaccord l'un avec l'autre. Pourtant, Lancelot a lui aussi un défaut physique, une poitrine un peu trop large. Si ce défaut est justifié par la reine Guenièvre, il l'est également par Claudas, dans un dialogue mêlé à son portrait. À cela près que le discours de Claudas a une portée générale et ne vise pas Lancelot en particulier. C'est un des éléments qui nous autorise à associer les deux descriptions. L'adjectif « entremellé », qui fait retour, en est un second.

Le « manteau » du cœur: la poitrine de Lancelot

Nous avons insisté sur la perfection de Lancelot et la « mesure » qui caractérise ses proportions. Pourtant, un élément détonne, soit la largeur démesurée de sa poitrine, qualifiée comme un défaut et signalée comme tel par ses contemporains[14] :

> [...] et le pis teil que en nul cors ne trovast on ne si large ne si gros ne si espés ; ne en lui ne trovast ja nus hom plus que reprendre, ains disoient tout chil qui le veioient que, s'il fust un poi mains garnis de pis, plus en fust ratalentables et plaisans.

Comme pour mieux souligner cette imperfection, mais tout en la justifiant, le narrateur aménage au sein de ce portrait une curieuse ellipse temporelle en donnant la parole à Guenièvre qui, à ce moment du récit, ne connaît

13. D. Kelly, « La conjointure de l'anomalie et du stéréotype : un modèle de l'invention dans les romans arthuriens en vers », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 14 (2007), p. 25-39 ; Id., « The Art of Description », dans N. J. Lacy, D. Kelly, K. Busby éd., *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, 1988, vol. I, ch. 8, p. 191-221.

14. *Lancelot*, t. VII, p. 73.

pas encore Lancelot. On apprend que Guenièvre, lorsqu'elle sera l'amie de Lancelot, légitimera cette disproportion[15] :

> [...] Diex ne li avoit pas donné pis a outrage de grant ne de gros ne d'espesse qui i fust, car autresi estoit grans li cuers a son endroit, si covenist que il crevast par estovoir, se il n'eust teil estage ou il se reposast a se mesure [...].

Le cœur et le corps sont à la mesure l'un de l'autre. Étant donné l'importance de son amour et tout ce que celui-ci l'incite à accomplir, il fallait nécessairement que son corps puisse loger ce cœur extraordinaire. L'imperfection physique a sa cause dans une analogie entre le corps et le cœur, marqués par un semblable excès.

Cette précision est d'autant plus intéressante qu'elle fait écho à un propos tenu par Claudas, justement. En réponse à une question de ses proches sur les raisons de son célibat, Claudas affirme qu'il ne se marie pas car il désire vivre vieux. Selon lui, son corps n'est pas en mesure de supporter ce qu'un cœur amoureux doit entreprendre : il s'épuiserait. Voilà pourquoi, lui qui a été amoureux dans le passé, a finalement abandonné l'amour. Claudas précise que, si on pouvait posséder un corps assez vigoureux pour endurer les volontés d'un cœur amoureux, il se mettrait aussitôt au service d'amour et serait le meilleur chevalier du monde[16] :

> [...] « mais se la forche del cors fust si grans que ele peust acomplir les hardemens del cuer, je amasse par amours toute ma vie et passase tous les preudommes de toutes iceles proeches qui peuent estre en cors de boin chevalier : car il ne puet estre tres preus d'armes, s'il n'aime tres loiaument. Et je connois tant mon cuer que je amasse loiaument sour tous loiaus hommes qui par amours amassent. »

Lancelot réalise en revanche dans son corps le programme jugé impossible par son ennemi juré. Il devient en quelque sorte le Claudas exemplaire imaginé par ce dernier.

Le caractère exceptionnel de Lancelot, qui le porte physiquement sur lui, est ici souligné. En effet, c'est son amour pour Guenièvre et les exploits qu'il accomplit en son nom qui font la particularité du chevalier[17].

15. *Lancelot*, t. VII, p. 73.
16. *Lancelot*, t. VII, p. 55.
17. L'idée est reprise un peu plus loin, dans le portrait de Lancelot, mais avec la « joie » comme moteur : « [...] quant il estoit en sa grant joie, [...] riens nule ses cuers n'oseroit emprendre que ses cors ne peust mener a fin [...] » (*Lancelot*, t. VII, p. 74). Galehaut justifiera quant à lui sa grande taille par le caractère exceptionnel de son cœur : « J'ai esté li plus merveillos hom qui onques fust et si ai eu si merveillos cuer que, s'il fust en un petit cors, je ne voi pas coment il peust durer, kar onques de nule grant emprise ne le trovai lache ne pereçeus,

Mais cette poitrine de taille excessive, à première vue disharmonieuse, est également le signe d'une sorte d'*hybris* caractéristique du héros. Tout excès est potentiellement dangereux. Cependant, Lancelot l'intègre et en fait son signe caractéristique, ce qui le distingue positivement des autres héros. Le rapport à son propre corps que construit de son côté Claudas, laisse penser, au contraire, que le cœur s'épuise faute d'un corps à sa mesure. Or la description dont il est l'objet signale que son corps est parfait ; point de disproportion dans la taille de sa poitrine[18] :

> [...] mais les espaules, le pis et tout l'autre cors ot il si bel et si bien fait com l'en poroit miex deviser en nul homme.

Le traitement contrasté des deux portraits aboutit donc à une sorte de renversement de l'opposition entre mesure et démesure. Pour qu'un chevalier soit le meilleur, l'excès, une fois dompté, est nécessaire, car en matière de cœur, la démesure fait loi. Ce qui est mesuré chez Claudas, son corps, ne fait pas l'objet d'un éloge. En revanche, si la trop large poitrine de Lancelot est valorisée, c'est qu'elle mêle à l'apparence physique un autre aspect, celui du cœur. L'amour, chez Lancelot, est un principe fédérateur qui légitime ce qui, dans d'autres circonstances, aurait été considéré comme disharmonieux. Toutefois, la remarque de Claudas sur l'éclatement possible du cœur laisse aussi entrevoir la possibilité que l'amour pourrait être un facteur de rupture de l'harmonie. Il reste une partie du corps dont il n'a pas encore été question : la tête. Or la description du visage de nos deux héros recèle elle aussi un élément qui permet de réfléchir en termes de « mesure », en lien cette fois avec la notion d'entremêlement.

Deux procédés d'entremêlement: fusion et dualité

Après une brève recherche des occurrences du verbe « entremêler » – adjectivé ou non – dans les textes français médiévaux[19], il ressort qu'il est utilisé principalement : dans le domaine esthétique, pour décrire des alliances de couleurs (pour le teint d'un personnage par exemple) ou de motifs ; dans le domaine musical, pour traiter du mélange entre chant et musique instrumentale ; dans un contexte guerrier, lorsque des armées

mais tos jors enprenant et volonteis assés plus que mes consels ne li osast doner » (*Lancelot*, éd. A. Micha, Genève, t. I, 1978, p. 16-17). Son cœur est adapté à son corps, au regard de la prouesse dont il fait preuve, mais ses sentiments ambigus pour Lancelot pourraient également le faire tendre du côté de la figure de l'amoureux. À un amour extraordinaire correspondent un cœur et un corps non moins singuliers, chez Lancelot comme chez Galehaut.

18. *Lancelot*, t. VII, p. 54.

19. Nous avons consulté pour cela le *Corpus de la littérature médiévale des origines au xve siècle* (Classiques Garnier numérique).

s'affrontent et qu'il est impossible de distinguer qui est membre de quelle armée; dans l'idée qu'il ne faut pas «entremesler» un lignage; dans le registre amoureux, pour exprimer les symptômes de la maladie d'amour.

Dans ces exemples, deux nuances se dégagent: soit les éléments s'entremêlent de manière à ce que l'on ne distingue plus les différences. C'est le cas dans le contexte guerrier, par exemple, où amis et ennemis se confondent. On peut alors parler d'une harmonisation consistant en une unification des camps opposés. Soit des éléments contraires sont coprésents, tout en s'excluant l'un l'autre, comme par exemple lorsqu'un amant est saisi simultanément de «froidure» et d'«ardure»[20], voire passe d'une sensation à l'autre. La disharmonie règne en maître dans le corps de l'amant.

En ce qui concerne nos deux personnages, ce sont les couleurs du teint de Lancelot et des cheveux de Claudas qui sont entremêlées. Le soin accordé à la «charneure» de Lancelot est manifeste; celle-ci est le fruit d'un mélange parfaitement équilibré de différentes composantes[21]:

> Il fu de moult bel charneure, ne bien blans ne bien bruns, mais entremellés d'un et d'autre: sel puet on apeleir cleirs brunés. Il ot le viaire enluminé de naturel color vermelle, si par mesure que visaument i avoit Diex assise le compaignie de la blanchor et de la brunor et del vermel, que la blancor n'estoit estainte ne enpirie pour la brunor, ne la brunor por la blanchor, ains estoit atenprés l'une de l'autre, et la vermelle color qui par desus estoit enluminoit et soi et les autres colors melees, si que rien n'i avoit trop blanc ne trop brun ne trop vermel, mais igal melleure de .III. ensamble.

La couleur de sa peau est présentée comme le résultat d'un mélange: «ne bien blans, ne bien bruns, mais entremellés d'un et d'autre». Le blanc et le brun, s'équilibrent, ce qui est rendu par l'appellation que l'on peut donner à ce teint, «cleirs brunés[22]».

20. Cet exemple est tiré du *Livre du voir dit* de Guillaume de Machaut: «Et si sentoie une froidure / Entremellee d'une ardure / Qui faisoit fremir et suer / Mon corps et ma couleur muer» (éd. et trad. J. Imbs et J. Cerquiglini-Toulet, Paris, 1999, v. 1932-1935). Il s'agit d'un *topos*, de même que les émotions contraires – joie et tristesse – qui peuvent saisir un amant ou une dame en proie aux tourments de l'amour.

21. *Lancelot*, t. VII, p. 71-72.

22. Dans l'autre portrait, Lancelot est décrit par le narrateur comme ayant «la chiere clere et brune» (*Lancelot*, t. I, p. 128-129). Dans l'édition de F. Mosès, une note précise qu'il devrait s'agir ici aussi de «clair-brunet». «La plupart des copistes ont pensé qu'il s'agissait d'épithètes différentes et ont écrit "clair et brun"» (*Lancelot du Lac III, La fausse Guenièvre*, éd. et trad. F. Mosès et L. Le Guay, Paris, 1998, p. 251). Si c'est effectivement le cas, est-ce à dire que la volonté d'exprimer, pour le teint, une fusion par le vocabulaire est rare? Sur le plan de l'adjectif même, tous les exemples d'emploi de «brunet» figurant dans le dictionnaire *Tobler-Lommatzsch* désignent la couleur des cheveux et des sourcils.

L'impression de mesure dans les couleurs qui se mêlent s'accroît encore lorsque, pour qualifier le teint du visage de Lancelot, le « vermeil » s'ajoute aux deux couleurs précédentes. Le blanc, le brun et le rouge sont, « par mesure, en bonne compaignie : si que rien n'i avoit trop blanc ne trop brun ne trop vermel, mais igal melleure de .III. ensamble ». Ajoutons à cela que l'alliage de ces couleurs converge vers un éclat idéal. Le rouge « enlumine » le visage. Cette idée est reprise ensuite, « la vermelle color qui par desus estoit enluminoit et soi et les autres colors melees ». De même, le brun et le blanc ne « s'éteignent » pas l'un l'autre. La lumière, fondamentale dans l'esthétique médiévale, a ici la part belle[23]. Chaque couleur met donc en valeur les autres sans pour autant qu'il y ait une véritable confusion. Les couleurs sont également présentes, mais elles s'harmonisent.

Comme le souligne Alice Colby, le mélange du vermeil et du blanc est un élément habituel pour les portraits de jeunesse et les portraits féminins[24]. Cette dernière note également la présence du brun, parfois, mais jamais les trois couleurs simultanément. Pour Micheline de Combarieu, la composition de la « charneure » de Lancelot « donne l'idée, non d'une moyenne, mais d'une double participation aux contraires, impliquant même parfois la médiation d'un tierce élément[25] ». Si on suit sa lecture, Lancelot est construit comme une addition de contraires, liée parfois par un troisième élément. Nous pensons que cela révèle pour Lancelot un dépassement des oppositions.

Néanmoins, la perfection de ce teint harmonieux peut subir de brusques et impressionnantes altérations. Lancelot, précise le narrateur, est sujet à la colère. Dans ces cas-là, il passe du côté de l'animalité. Cela présage les grandes scènes de folie, dont l'origine est liée à Guenièvre[26]. Les yeux du garçon semblent être de « carbon espris ». On a l'impression que

> [...] par mi le pomel des joes li sailloient goutes de sanc toutes vermeilles ; et fronchoit del neis en sa grant ire autresi com uns chevaus et estregnoit les

23. Sur ce sujet, *cf.* E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. III (*Le XIIIe siècle*), Bruges, 1946.

24. A. M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Genève, 1965. Quelques pages sont consacrées au visage et au teint : p. 46-48.

25. M. De Combarieu, « Le *Lancelot* comme roman d'apprentissage : enfance, démesure et chevalerie », dans J. Dufournet éd., *Approches du* Lancelot *en prose*, Genève/Paris, 1984, p. 101-136 (p. 129). Elle ajoute à cela les caractéristiques doubles, féminines et masculines, de Lancelot, qu'offre la suite du portrait. Il nous semble que, puisqu'il s'agit d'un portrait d'enfance, à un moment où les différences de genre sont peu marquées, il est peut-être excessif de parler de traits féminins.

26. Nous apprenons que, « quant il se courechoit d'aucune chose que l'en li eust mesfaite, n'estoit lors pas legiere chose de lui apaier » (*Lancelot*, t. VII, p. 74-75).

> dens ensemble si que il croissoient moult durement, et iert avis que l'alaine qui de sa bouche issoit fust toute vermelle[27] [...].

Au-delà des grincements de dents et de l'attitude équine, ce qui frappe ici, c'est la dominance de la couleur rouge. Les yeux ressemblent à du charbon enflammé, les joues semblent suinter du sang, l'haleine est vermeille. La belle harmonie des couleurs est rompue lorsque Lancelot perd son calme. Le vermeil prend le dessus sur les autres couleurs et c'est le signe du dérèglement du chevalier. Lancelot ne se souvient pas des violentes ruptures de sa complexion ordinaire ; c'est comme s'il était absent à lui-même. Dans la théorie des humeurs, la couleur rouge renvoie également au tempérament sanguin : le sang est prépondérant sur les trois autres humeurs. L'individu de type sanguin possède un caractère impulsif. Victime de « coups de sang », Lancelot subit donc aussi un dérèglement de ses humeurs.

On retrouve une même tendance à l'exagération dans son comportement : il est « li plus dous enfes et li plus deboinaires de tous, la ou deboinairetés se laisoit trover. Mais contre felonnie le trevoit on passeifelon[28] ». L'extrême débonnaireté du jeune Lancelot et son intolérance face à la félonie traduisent non seulement son tempérament, la noblesse de son caractère, mais peuvent également être imputables à sa jeunesse : un adulte doit se maîtriser, alors que la jeunesse est la période où les forces excèdent, la sagesse étant moins présente. Philippe de Navarre, dans *Les Quatre Âges de l'homme*, écrit que, lorsqu'on atteint l'âge moyen, « se doit on amesurer et retraire des folies que l'on a fait en jovant[29] ».

Lorsqu'il est fait état du caractère général de Lancelot, sans l'associer à des circonstances particulières, c'est l'harmonie qui domine. Par exemple, le narrateur se plaît à insister sur le fait que le jeune garçon combine les qualités de l'adulte et de l'enfant[30] :

> [...] si fu tant biax qu'il ne fu nus qui le veist qu'il ne quidast qu'il fust de grignour eage la tierche part que il n'estoit, et avoec che qu'il estoit grans de son eage, si estoit sages et entendans et legiers et outre che que enfes de son eage ne doit estre.

Le topos du *puer senex* n'est, dans ce contexte, qu'une caractéristique supplémentaire illustrant l'union des contraires chez le futur chevalier. Mais nous insistons une fois encore sur le fait qu'il combine des éléments contraires, qui sont à la fois coprésents et harmonisés.

27. *Lancelot*, t. VII, p. 72.
28. *Lancelot*, t. VII, p. 74.
29. Philippe de Navarre, *Les Quatre Âges de l'homme*, éd. M. de Fréville, Paris, 1888, p. 52.
30. *Lancelot*, t. VII, p. 70.

Chez Claudas, nous retrouvons exactement la même construction syntaxique que dans le portrait physique de Lancelot, avec l'adjectif «entremelé», mais cela concerne la couleur de ses cheveux. Ils sont «*ne bien* noir *ne bien* rous[31], mais entremelés d'un *et* d'autre» (nous soulignons)[32]. Ils se mélangent sans se fondre. L'effet de l'entremêlement est donc traité différemment. Le brun et le roux paraissent irréconciliables. Aucun développement, comme celui dévolu au teint de Lancelot, ne s'ensuit. L'entremêlement désigne ici une coprésence, sans que les éléments se mêlent véritablement, se mettent en valeur.

Claudas ne participe donc pas d'une union harmonieuse d'éléments divers; au contraire, il n'échappe jamais à un dualisme net[33]:

> [...] si avoit le viaire noir et gros et les sorchiex velus et les iex gros et noirs, l'un loig de l'autre. Il avoit le neis court et reskignié et le barbe rousse et les cheveus ne bien noir ne bien rous, mais entremelés d'un et d'autre; si ot le col gros et le bouche grande et les dens clers et enchises; *mais* les espaules, le pis et tout l'autre cors ot il si bel et si bien fait com l'en poroit miex deviser en nul homme. (Nous soulignons.)

En contraste avec son beau corps, la tête de Claudas – la noirceur de son visage et de ses yeux, leur éloignement l'un de l'autre, ses cheveux roux et noirs, sa bouche grande, ses dents acérées, sa pilosité – évoque l'homme sauvage, la laideur. Claudas semble être le résultat d'un *patchwork*[34].

Conformément à ce que nous savons de la relation âme-corps, le portrait moral de Claudas exprime lui aussi son caractère double. Tout d'abord, il est dépeint sous un jour peu flatteur: il est

31. Notons que le roux est une couleur fortement connotée, c'est la couleur de la ruse, du traître. Croiser un personnage roux dans un récit est une incitation à la méfiance. Sur ce sujet, voir notamment les travaux de Michel Pastoureau, et plus exactement son analyse du roux qui symboliserait la combinaison du mauvais jaune et du mauvais rouge, chaque couleur étant ambivalente, ainsi que son étude consacrée à Judas, souvent représenté avec la chevelure rousse: M. PASTOUREAU, «Vers une histoire sociale des couleurs», dans *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 1996, p. 9-68 (p. 50), et «Rouge, jaune et gaucher, note sur l'iconographie médiévale de Judas», *ibid.*, p. 69-83.

32. *Lancelot*, t. VII, p. 54.

33. *Lancelot*, t. VII, p. 54.

34. P. MÉNARD, dans une étude consacrée au portrait de la laideur, mentionne d'ailleurs que «si, d'aventures, un de ces figurants aux dépens desquels s'égaient les conteurs n'est pas totalement antipathique, le portrait juxtapose laideur et beauté afin de produire une impression mélangée. Mais ce sentiment de la complexité humaine reste exceptionnel» (*Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge. 1150-1250)*, Genève, 1969, p. 542).

> [...] li plus angoissous prinche et li plus avers del monde ne jamés ne dounast, se lors non quant il avoit si grant mestier de gent que consievrer ne s'en pooit[35].

« Angoissous » et « avers » sont des adjectifs qualificatifs susceptibles d'avoir un sens positif comme négatif, mais le contexte nous enjoint à comprendre le premier terme en mauvaise part, tandis que le second est clairement négatif. La largesse, valeur suprême du seigneur de type arthurien, ne fait pas partie des qualités de Claudas.

La dernière partie de la description qui lui est dévolue est plus avantageuse et ne laisserait pas présager sa félonie, si ce qui précède n'était pas connu du lecteur; c'est un homme de confiance à qui on reconnaît également une grande prouesse : « Et si avoit encore autres teches, car qui son consel li deist, ja par lui ne fust descovers ». Quand il était l'amant d'une dame, il a fait preuve de « mervellouse proece et avoit eu los et pris de sa chevalerie en mainte terre[36] ». L'amour est le moteur de la prouesse : aussi ne faut-il pas s'étonner si, en renonçant à l'amour, Claudas abandonne du même coup les qualités requises pour être un bon chevalier.

La partie centrale de la description juxtapose les deux aspects de Claudas : « ses teces estoient *et* boines *et* mauvaises[37] » (nous soulignons). La syntaxe ne propose pas de synthèse, la répétition de « et » souligne la dualité et le caractère contradictoire de Claudas. Lors de la première mention du personnage, ses qualités étaient d'ailleurs contrebalancées par un « mais » annonçant sa traîtrise. Dans la partie centrale du portrait que dresse le narrateur, la même structure binaire est à l'œuvre, avec un « volentiers » dans le premier membre de la phrase, puis une négation qui annule en quelque sorte le bien-fondé de l'activité qu'il pratique « volontiers »[38] :

> Volentiers aloit au moustier, *mais* ne faisoit mie granment de bien a povre gent. Moult volentiers levoit matin et manjot, *ne ja* ne juast as eschés ne as tables ne a autres jeus se moult petit non. En bois aloit volentiers. II. jours ou. III. tout de route, *non pas* acostumeement. Ses couvenans *ne* faisoit *mie* volentiers, *mais* sovent metoit sus ocoison de barat et de dechevanche (nous soulignons).

Claudas va à l'église, mais n'est pas charitable ; il se lève tôt le matin, mais ne goûte guère les distractions d'un homme « courtois » ; il chasse, mais seulement de temps en temps. La dernière phrase n'obéit pas exactement

35. *Lancelot*, t. VII, p. 54.
36. *Lancelot*, t. VII, p. 55.
37. *Lancelot*, t. VII, p. 54.
38. *Lancelot*, t. VII, p. 54.

à la même logique. Le début de la phrase, déjà, comporte une négation et montre son caractère félon qui n'est que renforcé dans la suite. Non seulement il a du mal à tenir sa parole, mais aussi, pour y échapper, il peut se montrer trompeur. Cette dernière réflexion oriente habilement la suite de la description, dans laquelle le caractère mauvais et hypocrite de Claudas est mis en avant. Malgré les qualités « et boines et mauvaises », ce sont ces dernières qui dominent.

Analyser les deux portraits en regard l'un de l'autre nous a permis de distinguer la différence de traitement des deux personnages. Le narrateur multiplie les effets pour signaler la dualité de Claudas : il est laid de visage, mais beau de corps ; la syntaxe binaire qui intervient à plusieurs reprises pour décrire son caractère et ses occupations reproduit l'ambivalence du personnage. Lancelot, lui, est globalement beau et bon, mais si on analyse plus précisément sa description, nous constatons qu'il combine la sagesse de l'adulte aux caractéristiques de l'enfance. L'entremêlement d'éléments divers est au cœur de ce personnage et s'illustre par celui des couleurs de son teint. C'est le résultat d'une nuance de trois couleurs qui s'accordent (blanc, brun, rouge). La troisième est fondamentale. Chez Lancelot, il n'y a ni simple juxtaposition, comme c'est le cas pour les couleurs rousse et noire de la chevelure de Claudas, ni confusion des contraires, mais fusion par un juste équilibre. Les frontières entre ses différentes caractéristiques ne se brouillent pas, bien que l'entremêlement aboutit à une intégration, à une synthèse des contraires par la médiation d'un troisième élément. Pourtant, un élément du corps de Lancelot rompt à première vue l'harmonie de ses composantes. Mais cela ne veut surtout pas dire qu'il faille supprimer ce qui est disproportionné, soit son cœur et sa poitrine : ils sont en concorde l'un avec l'autre et marquent son caractère d'exception. C'est parce que Lancelot est le chevalier et l'amant de la reine qu'il se dépasse et se livre à de si grandes prouesses.

Ludivine JAQUIERY – Université de Genève, Département de langues et littératures françaises et latines médiévales

Esthétique de l'entremêlement dans les portraits du jeune Lancelot et de Claudas de la Terre Déserte dans le *Lancelot* en prose

Les modèles préconisés par les arts poétiques pour la description des personnes laissent à ceux qui se livrent à l'exercice du portrait la possibilité de renouveler le modèle théorique. Cette étude propose une analyse des portraits, en regard l'un de l'autre, du jeune Lancelot et de Claudas de la Terre Déserte tels qu'ils apparaissent dans le *Lancelot* en prose. Le rédacteur de ce roman développe les portraits autour des notions d'« entremêlement » des composantes des deux personnages et de « mesure » dans leurs proportions. Si la mesure est d'ordinaire source d'harmonie, le traitement réservé à ces deux personnages prouve plutôt le contraire. Quant à l'« entremêlement », il

présente un résultat différent selon que l'on considère Claudas ou Lancelot. Le premier reste ambivalent, double, tandis que le second dépasse les éléments contradictoires qui le composent en les intégrant: ces derniers fusionnent en se valorisant mutuellement.

arts poétiques - Claudas de la Terre Déserte - entremêlement - Lancelot - *Lancelot* en prose - mesure - portrait

The Aesthetic of «Entanglement» in the Portraits of the Young Lancelot and of Claudas de la Terre Déserte in the Prose *Lancelot*

The poetic arts have recommended models for describing characters. However, these models are not fixed and allow anyone who wishes to portray a character to renew them. This study offers a comparative portrait analysis of the young Lancelot and Claudas de la Terre Déserte as they appear in *Lancelot en prose*. The author of this novel develops the portraits through notions of *entremêlement* [entanglement] of the components of the two characters and of *mesure* [measure] of their proportions. If measure is usually a source of harmony, the manner of describing the two characters proves rather the opposite. The results differ for Claudas or Lancelot when *entremêlement* [entanglement] is considered. The former is ambivalent, double, whilst the latter transcends the contradictory elements that compose him by integrating them. Their merger increases the value of each another.

Poetics Arts - Claudas de la Terre Déserte - entanglement - Lancelot - *Lancelot en prose* - measure - portrait

Médiévales 66, printemps 2014, p. 105-120

Pascale Tiévant

Le nain, une figure dé-mesurée, dans les enluminures des manuscrits profanes des XIVe et XVe siècles en France

La littérature profane des XIVe et XVe siècles présente de nombreux personnages dont l'apparence physique s'éloigne radicalement de la norme. Les monstres y côtoient des figures difformes ou hybrides. L'imaginaire invente ou revisite à loisir les figures issues de divers horizons. Les récits de l'Antiquité grecque ou ceux, fabuleux, des voyageurs de contrées lointaines et inconnues apportent en particulier toute la démesure et la disharmonie dont se nourrissent les images du Moyen Âge, dans la sculpture comme dans les marges ou les enluminures des manuscrits[1].

Comme en témoigne son nom, qui vient de *monitus* (ainsi que le souligne Isidore de Séville), le monstre (*monstrum*) désigne le présage d'un événement funeste: à l'instar d'autres prodiges (*portenta*), il fonctionne comme une sorte d'avertissement exprimé par un personnage sortant de l'ordinaire[2]. Il est indissociable du même coup de la notion de norme. S'opposant à l'ordre naturel ou familier du monde, il témoigne d'un certain désordre ou est susceptible de le provoquer. Il demeure toutefois relativement rare[3].

1. Pour une première approche, *cf.* U. Eco, *Histoire de la laideur*, Paris, 2007. D'autres ouvrages permettent de préciser différents aspects de la question, notamment: G. Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, 1973, J. B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge (Mass.), 1981, les différents écrits de J. Baltrusaïtis, et « Le corps inhumain », dans A. Corbin, J. J. Courtine, G. Vigarello éd., *Histoire du corps*, Paris, 2011, vol. I, p. 373-386. Les différents ouvrages de C. Lecouteux cités au cours de cet article donnent un éclairage précieux sur les origines et le rôle des monstres dans la pensée et la littérature médiévale.

2. Isidore de Séville, *Étymologies*, XI, III, 3; *cf.* C. Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, 1993, p. 9.

3. R. Bertrand et A. Carol éd., *Le Monstre humain: imaginaire et société*, Aix-en-Provence, 2005, p. 7-8.

Les limites de la monstruosité sont éminemment variables. De la normalité au monstre s'étend toute une gamme de possibles anomalies que chaque époque ou chaque culture a répertoriées et classées différemment[4]. Parmi les créatures étranges ou monstrueuses qui hantent la littérature médiévale, celles dont les corps sont anormaux par rapport à la norme attribuée au corps humain, nous avons choisi de nous intéresser aux nains. Plus petits que la taille habituelle des hommes, ces derniers paraissent hors mesure. Mais sont-ils pour autant monstrueux, contre nature et disharmonieux ? Ou leur dé-mesure se réduit-elle à une variation de taille et d'échelle ? Voici par exemple ce qu'Aristote écrit à leur propos[5] :

> Tous les animaux, en effet, ont l'aspect de nains comparés à l'être humain. Car a l'aspect d'un nain l'être dont la partie supérieure est grande, alors que la partie qui porte le poids et marche est petite. La partie supérieure est ce qu'on appelle le « thorax », qui s'étend de la tête à la sortie du résidu. Chez les être humains, donc, cette partie est proportionnée à la partie inférieure, et chez ceux qui ont fini leur croissance, elle est beaucoup plus petite ; chez les jeunes, en revanche, c'est le contraire : les parties supérieures sont grandes, la partie inférieure petite. (C'est aussi pourquoi ces derniers rampent et ne peuvent pas marcher ; au début ils ne rampent même pas, mais restent sans mouvement.) Tous les petits enfants, en effet, sont des nains.

Le nain n'est pas simplement caractérisé ici par sa petite taille, mais par le fait que sa tête et le reste de son corps ne seraient pas bien *proportionnés*. Il est assimilé du même coup à l'animalité et à l'enfance. Or l'animalité est souvent associée au péché et à la maladie. Si la société peut être comparée à un corps sain, les images empruntées au monde végétal ou animal ont plutôt tendance à renvoyer à la maladie et au mal[6]. Le corps difforme serait un corps malade. Le corps du nain (comme celui de l'enfant) est perçu du même coup comme *disharmonieux*, car il est considéré comme inachevé au regard d'un corps adulte parvenu à son état de perfection. Non seulement il est plus petit, mais il est aussi éloigné de la forme harmonieuse d'un corps créé *ad imaginem et similitudinem Dei*.

4. On se réfèrera à ce propos aux ouvrages de G. Canguilhem et notamment à son article sur « La monstruosité et le monstrueux », dans *La Connaissance de la vie*, Paris, 2006. *Cf.* également P. Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, 2006.
5. Aristote, *Les Parties des animaux*, IV, 10, 686b 4-5, éd. et trad. P. Pellegrin, Paris, 2011, p. 425.
6. *Cf.* M. C. Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge*, Paris, 1983, p. 272.

Les choses ne sont pourtant pas aussi simples. Comme le montre Claude Lecouteux[7], si le nain du monde roman est le plus souvent décrit comme contrefait, laid, bossu, et ne joue que des rôles secondaires, dans les littératures germaniques il est fréquemment beau, courtois et riche. Ainsi, en fonction des traditions littéraires considérées, le nain n'est pas toujours caractérisé par la disharmonie. Nous nous sommes donc demandé de quelle façon les enluminures accompagnant ces textes dans les manuscrits médiévaux traduisent la démesure ou la disharmonie du corps de cet autre qu'est le nain, sans ignorer que la peinture des personnages ne traduit que rarement leurs caractéristiques physiques[8]. Une analyse des représentations du nain, au sein d'une période et d'un domaine bien définis, devrait permettre d'éclairer les enjeux culturels et symboliques de ce personnage.

Nains dans les textes français du XIIIe au XVe siècle

Nous avons choisi d'interroger les images des nains qui accompagnent les textes profanes des manuscrits sur une période d'un peu plus de deux siècles, soit de la fin du XIIIe siècle au XVe siècle, limitant notre recherche aux manuscrits réalisés en France et conservés dans les bibliothèques de France. Ces enluminures constituent un objet d'étude différent du texte, une matière autonome, dans la mesure où elles peuvent prendre certaines libertés à l'égard du texte. Loin d'être une simple illustration de l'écrit, ces images contribuent à forger les représentations mentales. Sophie Cassagnes-Brouquet, au cours d'un récent séminaire sur «Le genre en images», le soulignait: *toute représentation est à la fois le reflet d'un imaginaire social, mais également le lieu de construction d'une pensée*[9]. C'est donc à travers ces enluminures que nous tenterons de cerner l'image du nain dans la pensée médiévale.

Nous avons répertorié une bonne soixantaine d'enluminures dans lesquelles figurent des nains et ceci dans 35 manuscrits différents. Parmi les textes que contiennent ces recueils, 4 sont des encyclopédies ou des textes de type encyclopédiques (1 *De naturis rerum* de Thomas de Cantimpré, 1 *Manières et faitures des hommes d'Orient* et 2 *Secrets de l'Histoire*

7. *Cf.* notamment C. Lecouteux, *Les Nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, 1988, et du même auteur, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Âge*, Paris, 1998.

8. Les enlumineurs, au cours de ces deux siècles, ne se préoccupent pas de représenter un corps idéalisé ou particulier, même lorsqu'il s'agit de celui du héros. Le souci d'identification est primordial, comme en témoigne l'écriture des noms des personnages, que l'on trouve parfois au cœur de l'enluminure. Ce sont les costumes, les caractéristiques des armures ou des accessoires qui servent le plus couramment de repères identitaires.

9. «Le genre en images. Approches historiques et lectures critiques des sources iconographiques», Toulouse II-Le Mirail, 5 avril 2011.

naturelle), 25 appartiennent à la matière de Bretagne (14 *Lancelot du Lac*, 4 *Guiron le courtois*, 4 *Tristan de Léonois*, 1 *Yvain ou le Chevalier au lion*, 1 *Roman de Tristan en prose* et 1 *Roman de la Table ronde*). Nous trouvons également, datant de la toute fin du XIII[e] siècle, une chanson de geste, *Élie de Saint-Gilles*, et un roman occitan en vers octosyllabiques, *Jaufré*, du début du XIV[e] siècle, un *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival, de la fin de ce même siècle, un *Pèlerinage de la vie humaine* de Guillaume de Digulleville et un *Speculum humanae salvatione*, et, de la fin du XV[e] siècle, un *Livre du cuer d'amours espris* de René d'Anjou. Ces divers textes comprennent plusieurs types de nains, relevant de catégories différentes les unes des autres. Certains appartiennent à l'histoire ou à la science ; d'autres sont des personnages romanesques de la matière de Bretagne ; les derniers, enfin, sont des figures allégoriques.

Les nains que l'on trouve dans les encyclopédies appartiennent à une catégorie que l'on pourrait qualifier de merveilleux savant, par opposition au merveilleux caractéristique de la matière de Bretagne[10]. Il s'agit du peuple fabuleux des Pygmées, peuple minuscule vivant aux confins du monde connu, décrits depuis l'Antiquité[11]. Les enluminures retiennent généralement le combat acharné qui les oppose aux grues et qui les oblige à se battre plusieurs mois par an. Mais, en dehors de leur petite taille, les Pygmées sont représentés sans disharmonie ni disgrâce.

Le deuxième type de nain apparaît dans les chansons de geste et les romans arthuriens. Cette figure complexe et l'iconographie qui l'accompagne méritent ici d'être analysées d'un peu plus près. Le nain des récits français ne possède pas les caractéristiques de ses homologues des récits celtiques et germaniques, issus d'une solide tradition orale, qui, pour la période médiévale, sont le plus souvent riches, jeunes et beaux, et dotés d'importants pouvoirs occultes. Le nain de la littérature française tire ses origines de la croyance bien ancrée en l'existence des lutins (désignés au Moyen Âge, ainsi que d'autres petites créatures démoniaques, par le vocable « nains »), que l'on retrouve à travers les siècles dans différentes régions de France[12]. Anne Martineau a consacré au nain arthurien un ouvrage remarquable qui met en évidence cet héritage[13] et Christine Ferlampin-Acher a bien montré la place qu'occupent ces « humanoïdes » minuscules

10. Pour les catégories du merveilleux, on se réfèrera principalement à l'ouvrage de J. Le Goff, « Le merveilleux », dans *L'Imaginaire médiéval. Un autre Moyen Âge*, Paris, 1994, p. 453-476, mais également à celui de D. Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, 1982.

11. C. Lecouteux, *Les Nains et les elfes*..., p. 24.

12. Voir à ce propos l'introduction de l'ouvrage de C. Lecouteux, *Les Nains et les elfes*..., p. 13.

13. A. Martineau, *Le Nain et le chevalier. Essai sur les nains français au Moyen Âge*, Paris, 2003.

dans le merveilleux des romans des XIIIe et XIVe siècles[14]. Ces petits génies domestiques sont mentionnés pour la première fois dans les *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury (*ca* 1211) : « le visage vieillot, la face ridée, de petite taille (n'ayant pas la moitié d'un pouce), ils s'habillent de guenilles cousues ensemble[15] ».

Les lutins sont des serviteurs fidèles, mais leur susceptibilité peut les rendre dangereux. Ils sont fort bons cavaliers et utilisent la *corgie*, sorte de fouet d'équitation. Lutins et nains sont également présents dans quelques textes latins qui les relient au monde des morts errants. L'*Historia ecclesiastica* d'Oderic Vital (1141-1143) ou le *De nugis curialium* de Gautier Map (*ca* 1208-1210)[16] évoquent, à propos des nains, le monde infernal[17]. Les croyances païennes se heurtant à l'avènement du christianisme, les lutins entrent en clandestinité et rejoignent le royaume souterrain des ombres et de la mort.

Le nain des récits de la matière de Bretagne comme ceux des chansons de geste porte les traces de ce lutin, souvent bon cavalier malgré sa petite taille, mais qui apparaît parfois comme un personnage solitaire aux intentions ombrageuses. Au XIIe siècle, alors que s'amorce cette « renaissance du merveilleux » dont parle Claude Lecouteux dans son ouvrage[18], les clercs empruntent aux croyances populaires et aux traditions orales certains éléments qu'ils entrelacent avec les connaissances réunies dans les premières encyclopédies et les récits de voyage afin d'enrichir leur conte.

Le nain de la matière de Bretagne n'apparaît qu'exceptionnellement comme héros principal ; c'est un solitaire, qui n'a pas de royaume sur terre, encore moins sous la terre ; dans la plupart des cas, il n'a pas de famille ni de parenté avérée[19]. Le plus souvent, même, il est dépourvu de nom et est désigné par son appartenance à un maître dont il est le serviteur généralement fier et fidèle – le couple qu'il constitue avec son maître allant parfois jusqu'à former une sorte de créature dédoublée. Il n'a pas de semblable et vit sa taille comme une anomalie. Pourtant, il est le plus souvent décrit comme faisant partie intégrante de la société des chevaliers, soit de la cour dans

14. C. FERLAMPIN-ACHER, *Fées, bestes et luitons. Croyances et merveilles dans les romans français en prose*, Paris, 2002, p. 272-275.

15. GERVAIS DE TILBURY, *Le Livre des merveilles. Divertissement pour un Empereur (Troisième partie)*, trad. A. DUCHESNE, Paris, 1992, p. 74.

16. WALTER MAP, *De nugis curialium*, chap. XI (éd. M. R. JAMES, Oxford, 1914, p. 13).

17. A. MARTINEAU, *Le Nain et le chevalier...*, p. 115-116.

18. C. LECOUTEUX, *Au-delà du merveilleux...*, p. 65.

19. Il existe quelques exceptions, parmi lesquelles celle du nain Tronc d'*Ysaïe le Triste*, fils présumé de Jules César et de la fée Morgue qui aurait éloigné son fils tant il était laid. Cette exclusion de la cellule familiale pour des raisons de taille et de laideur n'est pas anodine et témoigne du réel problème posé par la disharmonie inhérente à ces personnages.

laquelle il a souvent un statut particulier. Il peut être un « petit chevalier[20] », mais c'est également un confident et un serviteur qui tient compagnie aux chevaliers, aux rois ou à quelque dame. Si quelques rares nains sont décrits comme des êtres bien bâtis, ils peuvent se révéler monstrueux du fait de leur caractère ; à l'inverse, les plus laids, les plus difformes, sont souvent de bons nains, utiles aux héros. Le nain disharmonieux[21], tel que le décrivent les textes français, est petit ou minuscule ; il est ridé, sa peau est grise ou tâchée ; l'air vieilli, il porte la barbe et le poids des ans puisqu'on ne sait de quel temps il vient, de quel passé immémorial il est issu. Laid, voire « exceptionnellement laid », souvent bossu, il est « contrefait » de visage comme de corps, s'opposant en cela à la silhouette du chevalier idéal, jeune homme au teint clair et « bien fait ».

Dans quelle mesure la représentation du nain dans les enluminures rend-elle compte de l'image que suggèrent les descriptions de ces textes ? Comment se traduisent sa démesure, sa taille, mais aussi cette disgrâce dont il est si souvent accablé ?

Les scènes dans lesquelles figurent les nains de notre corpus sont de différents ordres, mais certaines d'entre elles se retrouvent d'un manuscrit à l'autre. L'enluminure semble en effet privilégier certaines scènes qui prennent place de façon récurrente dans différents manuscrits, comme par exemple, une des scènes de la folie de Lancelot dans *Lancelot du Lac*.

Typologie des nains dans les enluminures

Sur la soixantaine de nains relevés, nous avons tenté une classification selon la place qu'ils occupent ou le rôle qu'ils jouent dans la scène :

– onze nains ont un rôle relativement neutre. Ce sont de simples témoins accompagnant un groupe de personnages en déplacement ou, plus spécifiquement, une demoiselle ou une dame : ils observent une scène, un combat, ou sont chargés de distraire leurs maîtres ;

– seize nains figurent dans des rôles résolument positifs, soit en étant les confidents ou même les conseillers de grands personnages, comme le roi Marc, soit en effectuant une action valeureuse, comme celle du nain qui tente de calmer Lancelot lors de son épisode de folie. Deux d'entre eux jouent un rôle secondaire, mais important, puisqu'ils sont investis d'une mission, celle de messager ;

20. Pour les qualités, les défauts et la réputation des « petits chevaliers », *cf.* A. MARTINEAU, *Le Nain et le chevalier*..., p. 37 *sq*.

21. *Ibid*., p. 34.

– neuf nains sont des victimes innocentes, agressées ou secourues. Pour deux d'entre elles, le nain n'est que « présumé innocent » (Helyan et la demoiselle chevauchant).

En revanche :

– dix-neuf nains figurent dans des scènes de violence. Dans onze d'entre elles, ils représentent les agresseurs, semant la discorde ; dans les huit autres, ils sont victimes, mais ils sont punis pour leurs mauvaises actions par un juste retour des choses et pour permettre un retour à l'ordre et à l'harmonie ;

– trois nains mènent une action jugée ambiguë ou inquiétante, comme ceux qui conduisent la charrette transportant Lancelot ou Bohort ;

– deux autres, après avoir été agressifs, répondent à des ordres afin de montrer leur soumission.

Ce classement permet de constater que les situations mises en images sont, en majorité (36 sur 60), des situations neutres ou positives valorisant la figure du nain. Si les situations de violence auxquelles ce dernier est mêlé sont nombreuses, c'est qu'il en est souvent lui-même la victime, à cause de sa vulnérabilité ; mais il peut également en être un simple témoin et reste fréquemment passif. Lorsque le nain est agressif, il semble à première vue que ce soit sans raison précise ou par une simple frustration due à son état. Or, le plus souvent, le nain sert les intérêts de son maître. Le nain de Malrouc semble obéir à ses pulsions propres lorsqu'il tente d'embrasser de force une demoiselle, mais en fait il agit pour le compte de son maître, en suscitant la discorde recherchée par ce dernier. De la même façon, Groadain, vassal de la dame de Roestoc, agit au nom de cette dernière lorsqu'il maltraite Hector de Mares, insulte Gauvain ou s'attaque à son cheval.

Les scènes et les situations choisies par les enlumineurs ne mettent pas l'accent sur les conséquences déplaisantes que crée généralement dans le récit la présence du nain, puisque seulement un tiers d'entre elles désigne ce dernier comme un fauteur de trouble (dix-neuf enluminures). Une étude similaire menée à propos des géants montre que ces derniers sont représentés en très grande majorité lors de scènes de violence, d'agression et de combats, même s'ils en sortent presque toujours vaincus. Le nain, lui, n'est pas aussi figé dans le rôle que semble lui imposer ses caractéristiques physiques.

Si nous analysons les représentations de ces nains en fonction de leur taille, nous pouvons noter de grandes variations selon les situations. Une tendance apparaît nettement, sans que l'on puisse en faire une constante : dans les situations où le nain est l'agresseur, sa taille est relativement proche de la normale, comme pour rendre sa force plus crédible[22] ; au contraire,

22. *Cf. Groadain frappant Hector des Mares*, enluminure du *Lancelot du Lac*, ms. Paris, Arsenal 3479 f), f° 493r° (Paris, *ca* 1405) : accessible sur le site « Mandragore » de la BnF.

dans les situations où le nain est victime, sa taille est réellement petite, marquant sa vulnérabilité[23]. Dans les scènes où le nain tente d'apaiser Lancelot en plein épisode de folie, la démesure est flagrante, elle souligne la bonne volonté du nain, mais aussi son impuissance à résoudre la crise (fig. 1). Les nains conseillers ou confidents des « grands » personnages sont également à chaque fois très petits. La démesure figurée par le peintre n'est donc pas toujours proportionnelle à la disharmonie que provoque le nain lorsque celui-ci est fauteur de trouble ; en revanche, lorsqu'il est de bonne volonté, lorsqu'il génère un apaisement, sa petite taille souligne et renforce nettement sa singularité et son statut de personnage positif.



Fig. 1. Folie de Lancelot, scène de l'écu, *Roman de Tristan en prose*, Chantilly, Bibliothèque du Château, ms. 648 (Paris, *ca* 1440), f° 423r°.

Concernant leur aspect, les nains figurés sont beaucoup moins vilains, laids et bossus que ne les décrivent les textes. Le nain du roman arthurien *Jaufré* (XIIIe siècle) est décrit comme un très vieux personnage, avec une barbe qui lui descend plus bas que la ceinture, affublé de deux narines béantes, si énormes, « Qe metre-l pogratz per la nar / Amdos los pouses ses mal far[24] » ; plus encore, il a « E-ls bras tan cortz qe non apar / Qe-ls pogesetz detras lïar[25] ». Or l'enluminure[26], comme les trois autres du même manuscrit représentant ce nain, ne montre rien de tel et le nain, dont

23. *Cf. Yvain secourant un nain*, enluminure du *Lancelot du Lac*, ms. Paris, Arsenal 3480 a), f° 250r° (Paris, *ca* 1405) : accessible sur « Mandragore ».

24. « [...] qu'on eut pu mettre les deux pouces dans les narines sans lui faire mal » (*Jaufré*, v. 1391-1392, dans R. LAVAUD et R. NELLI éd. et trad., *Les Troubadours*, Paris, 2000, t. I, p. 112-113.

25. « Quand à ses bras, ils étaient si courts aussi qu'on n'aurait pas pu, de toute évidence, les lui lier derrière le dos » (*ibid.* v. 1403-1404).

26. *Cf. Jaufré menacé par un nain*, enluminure du roman de *Jaufré*, ms. Paris, BnF, fr. 2164, f° 12r° (France du Sud, XIIIe-XIVe s.) : accessible sur « Mandragore ».

la grande taille pourrait se justifier par sa position en premier plan, n'affiche aucune disgrâce.

D'une façon générale, les nains des enluminures des manuscrits de la matière de Bretagne du tout début de notre période ont le plus souvent des allures simplement enfantines ou paraissent très jeunes[27]. En avançant dans le temps, les physionomies des nains se diversifient. Nous pouvons constater de façon très nette qu'ils sont de plus en plus vieux, avec une chevelure grisonnante ou blanche, et qu'ils sont de plus en plus souvent barbus. Leur costume varie en fonction de leur situation, de la simple blouse peu colorée aux plus beaux habits de cour (lorsque les nains appartiennent à de riches chevaliers ou à une cour royale, ce qui est souvent le cas). Les chapeaux n'apparaissent que dans la seconde moitié du xv[e] siècle. L'analyse de la couleur des vêtements ne semble pas déterminante, si l'on excepte le cas du nain conduisant Lancelot dans une charrette, qui porte des vêtements sombres, symbolisant l'infamie qui frappe alors le chevalier, qui se dirige vers l'inconnu, vers l'Autre monde, vers la mort peut-être (fig. 2)[28]. La couleur de la peau est généralement claire : dans six enluminures concernant des nains décrits comme particulièrement agressifs, elle est sombre et grisâtre[29].



Fig. 2. Lancelot dans la charrette, *Lancelot du Lac*, Paris, Bnf, ms. fr. 119 (Paris, Atelier du Maître des Cleres femmes, début du xv[e] siècle), f° 312v°.

27. *Cf. Mariage de Galopin et de Rosamonde*, enluminure de *Élie de Saint-Gilles*, ms. Paris, BnF, fr. 25516, f° 84r° (France du Nord, xiii[e]-xiv[e] s.) : accessible sur « Mandragore ».

28. Dans cette scène de la charrette, Guenièvre est morte. Lancelot, héros à la fois orphique, herculéen et christique, va tenter l'impossible : ramener celle qu'il aime du royaume « dont nul étranger ne retourne : le mystérieux pays de *Gorre* » (A. Martineau, *Le Nain et le chevalier*..., p. 118).

29. *Cf. Groadain frappant Hector de Mares*, enluminure du *Lancelot du Lac*, ms. Paris, BnF, fr. 118 a), f° 223v° (Paris, Atelier du Maître des Cleres femmes, début du xv[e] s.) : accessible sur « Mandragore ».

La gestuelle est également intéressante. Lorsque le nain est agressif, il est représenté comme une sorte de «condensé» de colère ou de rage. Dans l'épisode de l'attaque contre le cheval de Gauvain (fig. 3), le nain Groadain décrit par le texte comme «gros et boçu[30]», ce qu'il n'est point dans l'enluminure, s'élance menaçant et désignant sa cible d'un geste éloquent que renforce la barbe pointée et agressive. Le rouge de son habit et la massue qu'il brandit symbolisent sa folie et son exaspération. Son aspect physique, sa taille, son caractère repoussant, décrits par le texte, sont ici gommés au profit de l'expression de la rage et de la détermination. Autre exemple d'une gestuelle très significative, celui du nain et du Géant Harpin de la montagne unissant leurs forces pour combattre Yvain[31]. Malgré sa taille minuscule, le nain semble jouer au cours de l'affrontement un rôle non négligeable, comme le montrent la composition et la répartition des couleurs dans l'enluminure. En effet, placé tout en bas à droite de l'image, sa position et celle de son bras forment une ligne oblique qui se poursuit dans le geste menaçant du géant Harpin, ou même, semblent le générer. La couleur rouge orangé de sa tunique rend la présence de ce petit être encore plus visible et souligne son rôle dans l'action en train de se dérouler. Cette enluminure est exemplaire du couple que forment le maître et le nain, couple inséparable, pour le pire comme pour le meilleur. Une autre image illustre les rapports qui unissent le nain au roi Marc (fig. 4). Ce dernier domine de toute sa hauteur, mais les épaules et les bras du nain forment un triangle qui s'ouvre vers les deux mains de son interlocuteur accueillant favorablement un discours qui est celui d'un confident et d'un conseiller.

La démesure, la disharmonie dans l'ensemble de ces enluminures ne sont donc pas exploitées avec outrance et le nain n'est que rarement caricaturé. En revanche, dans ces représentations, certaines caractéristiques du nain-lutin que nous avons mentionnées plus haut, et donc son caractère merveilleux, se retrouvent de façon ponctuelle, mais régulière : le lien avec les chevaux, l'utilisation de la *corgie* (fouet), le lien avec l'Autre monde ou le monde des morts (charrette), le caractère ombrageux et susceptible, la hargne, mais également les pouvoirs de divination et donc la faculté de prodiguer de bons conseils.

Pour résumer, les nains des manuscrits des XIIIe et XIVe siècles sont des individus d'apparence «normale» qui paraissent jeunes, voire enfantins, dans un style d'enluminure qui ne favorise ni le détail ni le naturalisme (comme le veut l'esthétique de l'époque et les contraintes propres à l'enluminure). Au cours du XIVe siècle, la représentation se fait

30. *Lancelot du Lac*, t. II, éd. et trad. M. L. CHÊNERIE, Paris, 1993, p. 68.

31. *Cf. Combat d'Yvain et du géant Harpin de la montagne*, détail d'une enluminure de *Yvain ou le chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, ms. Paris, BnF, fr. 1433 b), f° 90r° (France du Nord, 1er ou 2e quart du XIVe s.) : accessible sur «Mandragore».



Fig. 3. Nain frappant le cheval de Gauvain, *Lancelot du Lac*, Paris, BnF, ms. fr. 118 (Paris, Atelier du Maître des Cleres femmes, début du xv[e] s.), f[o] 242v[o].



Fig. 4. Marc et son nain, *Lancelot du Lac*, Paris, BnF, ms. fr. 100 (Paris, 1[er] quart du xv[e] s.), f[o] 36r[o].

plus « spectaculaire », sans pour autant afficher la réelle disharmonie que signalent et détaillent les textes à propos des corps des nains : ils sont de plus en plus « vieux » mais ne deviennent ni difformes, ni grotesques. Au XVe siècle se dessinent progressivement les stéréotypes qui vont constituer l'image du nain : vêtus d'habits de cour, ils sont âgés, barbus, qu'ils soient sages[32], traîtres ou valeureux[33].

Anne Martineau montre comment, à l'inverse de la thèse énoncée au début du XXe siècle par Fritz Wohlgemuth[34], la vogue du nain de cours auprès des chevaliers et des demoiselles, est suscitée et renforcée par la lecture des récits arthuriens[35]. En effet, sa petite taille joue en sa faveur, et ses sautes d'humeur, que justifie sa fidélité à son maître, sont somme toute appréciables. Son lien au merveilleux, ses origines lutines et parfois sa sagesse fascinent. La figure du nain des romans apparaît suffisamment attrayante pour devenir réalité, dans les esprits et les usages, puisqu'on retrouve des nains de cour jusqu'au XVIIIe siècle.

Un troisième type de nain se distingue très nettement de notre corpus : ce sont les nains à valeur allégorique. Les deux enluminures concernant cette figure en font de plus un personnage féminin. La première est l'allégorie de la Stérilité dans le *Pèlerinage de la vie humaine* de Guillaume de Digulleville[36]. « Stérilité » est une naine, avec une très grosse tête et un remarquable nez crochu, une sorte de caricature dont nous ne trouvons aucun équivalent dans les représentations de nains que nous venons de voir. La seconde enluminure apparaît dans le *Livre du Cuer d'Amours espris* composé par René d'Anjou en 1457. Ici, la naine incarne « Jalousie » : elle est réellement monstrueuse, à l'égal de la description du texte (fig. 5). Vêtue d'une peau de bête qui dévoile ses mamelles pendantes, poilue, elle est affublée d'immenses oreilles, d'une touffe de piquants de hérisson en guise de chevelure et de pieds palmés à la façon des oies. L'animalité est ici flagrante, l'éloignant de toute humanité.

32. *Cf. Folie de Lancelot, scène de l'écu*, enluminure du *Lancelot du Lac*, ms. Paris, BnF, fr. 111 a), f° 232r° (Poitiers, Atelier du Maître des Cleres femmes, *ca* 1470) : accessible sur « Mandragore ».

33. *Cf. Ivain et Galeschain à la Douloureuse Tour*, enluminure du *Lancelot du Lac*, ms. Paris, BnF, fr. 111 a), f° 114v° (Poitiers, Atelier du Maître des Cleres femmes, *ca* 1470) : accessible sur « Mandragore ».

34. F. WOHLGEMUTH, en 1906, dans son *Riesen und Zwerge in der altfranzösischen erzählenden Dichtung* (souvent cité par A. Martineau et C. Lecouteux), classe les nains arthuriens en deux catégories : d'une part des créatures de l'Autre monde (et parmi eux les trois rois nains d'*Érec et Énide* de Chrétien de Troyes), d'autre part des personnages réalistes, inspirés de nains de cour, au caractère souvent aigri par leur condition.

35. A. MARTINEAU, *Le Nain et le chevalier*..., p. 140.

36. *Cf. Digulleville et Stérilité*, enluminure du *Pèlerinage de la vie humaine*, ms. Paris, BnF, fr. 829, f° 132 (Paris, *ca* 1390) : accessible sur « Mandragore ».



Fig. 5. Cuer et Jalousie, René d'Anjou, *Le Livre du cuer d'Amours espris*, Paris, BnF, ms. fr. 24399 (Provence, *ca* 1480-1485), f° 8v°.

Ces deux naines, allégories de « vices », imposent au regard une évidente disharmonie. Le choix du sexe féminin, s'il est guidé par les « vices » dont ces personnages sont les allégories, les éloigne d'autant plus des représentations plus normalisées du nain masculin dans les romans arthuriens.

Une domestication du nain par l'image

Nos enluminures proposent donc trois types de nains très différents. La figure du nain dans les romans courtois domine nettement sur le plan quantitatif : elle fait partie de la littérature médiévale et de ses images, mais elle est également liée à la société médiévale à travers le personnage du nain de cour. Les deux autres figures sont beaucoup plus éloignées de la réalité médiévale, puisque l'une habite des contrées fort reculées dans l'espace et dans le temps, sous la forme du Pygmée que décrivent les Histoires

naturelles, tandis que l'autre est au service de la morale, par le biais de l'allégorie.

Ces trois catégories recoupent étonnamment les trois formes de « déguisements du monstre à l'âge classique » qu'identifie Gilbert Lascault dans son ouvrage sur le monstre dans l'art occidental[37] : le premier « déguisement » est celui qui donne au monstre une valeur décorative, le pouvoir de plaire après son apprivoisement (à quoi l'on peut rapprocher le nain du roman arthurien) ; le deuxième correspond à la subordination de la forme monstrueuse à ce qu'elle doit explicitement signifier, l'imagination étant soumise à un discours d'ordre éthique (à quoi l'on peut rapprocher les naines de l'allégorie, « monstration » du vice) ; le troisième déguisement ou « alibi » est celui de la curiosité scientifique (forme à laquelle on peut rapporter les pygmées et les nains des encyclopédies). De manière similaire à cette dissimulation du monstre intervenant deux siècles plus tard, à l'époque classique, et animée par des raisons religieuses et esthétiques, la figure du nain médiéval a fait l'objet d'une sorte d'assimilation ou de « domestication » à travers la réalité, la fiction et l'allégorie. Si le monstrueux demeure[38], clairement utilisé comme allégorie, les Pygmées, dans les encyclopédies sont représentés sans caricature ni outrance. Le nain du roman courtois, lui, est un personnage dont l'image est de plus en plus humanisée. Sa vieillesse est un attribut qui lui confère en outre une certaine sagesse.

Traduite par les enluminures des XIVe et XVe siècles, la figure du nain arthurien est révélatrice de l'imaginaire médiéval et de ses transformations. Les textes écrits au XIIIe siècle, comme le *Lancelot du Lac*, demeurent les mêmes malgré la diversité des copies et sont porteurs d'une image du nain qui, bien que loin d'être toujours négative, souligne son aspect physique difforme et disgracieux. Les enluminures qui accompagnent les manuscrits de ces textes sont en revanche révélatrices d'une évolution relativement indépendante de la représentation de ce personnage, même si des changements et des variations stylistiques interviennent également. Aussi l'iconographie joue-t-elle un rôle primordial dans les transformations que subissent les représentations imaginaires : elle bouscule les habitudes et apprivoise en quelque sorte la part de disharmonie constitutive du personnage du nain médiéval.

37. G. LASCAULT, *Le Monstre dans l'art occidental*..., p. 44-54.

38. À l'inverse du monstre, le monstrueux se situe hors du réel, dans l'absence ; au cœur du discours comme dans la construction de l'image, le monstrueux tente de reconstituer par des mots cet irreprésentable de l'inhumain. « Le monstrueux, c'est donc la substitution aux monstres réels, de monstres virtuels conçus dans un univers de signes » (J. J. COURTINE, « Le monstre et le monstrueux », dans A. CORBIN, J. J. COURTINE, G. VIGARELLO éd., *Histoire du corps*..., t. I, p. 382).

Pascale TIÉVANT – FRAMESPA, Université de Toulouse II-Le Mirail

Le nain, une figure dé-mesurée, dans les enluminures des manuscrits profanes des XIVe et XVe siècles en France

Les nains représentés dans les enluminures des manuscrits profanes des XIVe et XVe siècles en France sont caractérisés par leur dé-mesure. Au-delà de celle de leur taille, les images proposent une figure de l'altérité qui n'a pas toujours recours à la disharmonie que suggère la lecture de bon nombre des textes. Bien entendu nous trouvons quelques images de naines fort disgracieuses au service de l'allégorie de vices ou des Pygmées belliqueux de l'Antiquité. Ce n'est pourtant pas le cas pour l'ensemble des enluminures, recueillies pour l'essentiel dans les manuscrits de la matière de Bretagne et de France, qui mettent en scène des petits personnages parfois ombrageux ou vindicatifs, mais révèlent, après analyse, une figure plutôt positive, ayant ses valeurs propres et sa place dans l'harmonie du monde.

enluminures – nains – altérité – disharmonie – littérature médiévale

The Dwarf, a Disproportionate Figure in Profane Manuscript's Illuminations of fourteenth and fifteenth Century France

The dwarfs, represented in the illuminations of the secular manuscripts of the fourteenth and fifteenth centuries in France, are characterized by their disproportionate « hugeness ». Beyond the fact of their height, the images project a figure of « otherness » which does not always rely on the disharmony that a number of texts would suggest. Of course, we do find some pictures of truly uncouth dwarfs, serving the cause of the allegory of vices and those of the warlike Pygmies of Antiquity. However, this is not the case for all of the illuminations, collected in the main from the manuscripts of « matière de Bretagne » and of France, that portray sometimes tetchy or vindictive little personages, but nonetheless ones which on analysis, reveal rather positive figures, with values and a place in the world's harmony.

illuminations – dwarfs – otherness – disharmony – harmony – medieval literature

Médiévales 66, printemps 2014, p. 121-140

Thibaut Radomme

Guillaume Crétin et la *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem*: les chœurs, les cœurs et la poésie

L'histoire littéraire a conservé un souvenir modeste de Guillaume Crétin[1]. Né vers 1460 et mort le 30 novembre 1525, il appartient à la seconde génération des Grands Rhétoriqueurs, nom sous lequel le XIXe siècle a rassemblé des poètes officiant à la cour des ducs de Bourgogne, de Bretagne et de Bourbon, ainsi qu'auprès du roi de France, durant la seconde moitié du XVe et le premier tiers du XVIe siècle[2]. Guillaume Crétin, qui fut chanoine et trésorier de la Sainte-Chapelle de Vincennes puis chantre de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris, et aumônier ordinaire du roi François Ier, a composé des *Chroniques* et des œuvres poétiques que Kathleen Chesney, dans son édition, propose de répartir en poésie religieuse, récréative (narrative ou épistolaire) et sérieuse[3]. Cette dernière catégorie compte des satires et cinq déplorations. C'est l'une de celles-ci, consacrée à Jean Ockeghem (*ca* 1420-6 février 1497), représentant célèbre du style polyphonique franco-flamand, que cet article entend étudier.

Écrite entre 1496 et 1499, la *Deploration sur le trespas de feu Okergan*[4] est un petit poème de quatre-cent-vingt décasyllabes, épousant

1. G. Tilander et F. Fery-Hue, «Guillaume Crétin», dans G. Hasenohr et M. Zink éd., *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, 1992, p. 614; J.-P. Bordier, «Guillaume Crétin», dans M. Simonin éd., *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIe siècle*, Paris, 2001, p. 310-311.

2. À propos de ce courant poétique, voir par exemple *Les Grands Rhétoriqueurs, Actes du Ve Colloque International sur le Moyen Français*, Milan, 1985; G. Di Stefano et R. M. Bilder éd., *La Grande Rhétorique. Hommage à Paul Zumthor*, *Le Moyen Français*, 34 (1994); J. Koopmans éd., *Rhetoric-Rhétoriqueurs-Rederijkers*, Amsterdam, 1995. Sur l'origine de l'appellation *Rhétoriqueurs*, voir P. Zumthor, *Le Masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriqueurs*, Paris, 1978, p. 9.

3. Guillaume Crétin, *Œuvres poétiques*, éd. K. Chesney, Paris, 1932. Toutes les citations du texte sont tirées de cette édition, où ce dernier occupe les pages 60-73.

4. *Ibid.*, p. XXXIV.

«la discrète et monotone fluidité du poème à rimes plates[5]» qui sied bien à l'expression de la douleur. En voici un court résumé. La déploration commence par une introduction (v. 1-26), dans laquelle l'Auteur – ainsi qu'il se désigne lui-même –, épuisé par ses considérations sur l'universalité de la mort, accablé de fatigue, tombe dans un sommeil profond. Au cours de ce sommeil survient un songe (v. 27-40): l'Auteur se trouve «transporté devant le monument» (v. 28) mortuaire du compositeur. Après un temps d'oscillation entre fiction et réalité, il bascule pleinement dans sa rêverie (v. 41-240) et décrit la procession de Dame Musique et de ses gens devant le «sepulchre de marbre» (v. 56) d'Ockeghem: précédée des muses, la Musique enjoint aux personnages présents de chanter en mémoire du compositeur défunt. Ce sont alors Tubal, le roi David, Orphée et le centaure Chiron qui, chacun à son tour, chantent un rondeau: quatre rondeaux, de forme traditionnelle, attribués à ces quatre figures tutélaires de la mythologie musicale[6], sont alors insérés dans la trame du poème. Dans la procession, on trouve encore la poétesse Sappho, Mercure, Pan et Arion (v. 185-208), puis un grand nombre de compositeurs illustres de la génération précédant celle d'Ockeghem, parmi lesquels Guillaume Dufay, Gilles Binchois ou John Dunstable, ainsi que quelques contemporains: ils sont «plus de vingt» (v. 210), note l'Auteur. Dame Musique fait ensuite signe à ce dernier, qui se tient appuyé contre un arbre à l'écart, et lui commande de mettre par écrit tout ce qu'il a vu et de transmettre aux générations futures

5. R. Deschaux, «Le Lai et la Complainte», dans *Grundriss der romanischen Litteraturen des Mittelalters*, vol. viii/1, D. Poirion éd., *La Littérature française aux xive et xve siècles*, Heidelberg, 1988, p. 81.

6. Si les personnages d'Orphée et du roi David ne posent pas question, il convient de s'attarder un instant sur Chiron: initié à la musique par Apollon, réputé pour sa grande sagesse, il fut le maître d'Asclépios, de Jason et d'Achille. Quant à Tubal, il est une figure biblique célèbre: «Lamek prit deux femmes; l'une s'appelait Ada et l'autre Cilla. Ada enfanta Yabal; ce fut lui le père de ceux qui habitent des tentes avec des troupeaux. Son frère s'appelait Youbal; ce fut lui le père de tous ceux qui jouent de la cithare et du chalumeau. Cilla, quant à elle, enfanta Toubal-Caïn qui aiguisait tout soc de bronze et de fer; la sœur de Toubal-Caïn était Naama.» (Gn 4, 19-22) Dans la Bible, Jubal est donc le père des musiciens, alors que Tubal est celui des forgerons. Pourtant, Isidore de Séville écrit dans ses *Etymologiae*, III, xv, 1: «Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluuium» («Selon Moïse, l'inventeur de la musique est Tubal, de la race de Caïn, avant le déluge») (Isidorus Hispalensis, *Etymologiae. III: De mathematica*, éd. et trad. G. Gasparotto, J.-Y. Guillaumin, Paris, 2009). En fait, cette contradiction s'explique par une confusion entre Jubal et Tubal d'une part, et par une assimilation entre la profession de Tubal et l'épisode de la forge dans la mythologie pythagoricienne d'autre part: «De saint Isidore de Séville (*ca* 559-636) à Praetorius (1571-1621), Jubal et Pythagore sont mentionnés ensemble comme *inventores musicae*. Isidore attribue à Jubal l'invention de la musique, et à Pythagore la découverte des principes à partir du son des marteaux d'un forgeron» (C. Abromont, E. de Montalembert éd., *Guide de la théorie de la musique*, Paris, 2001, p. 373). Guillaume Crétin se fait l'écho de cette confusion: «Tubal le bon pere ancien, Qu'on dit et tient premier musicien Qui sur marteaux trouva sons et accordz» (v. 101-103).

l'héritage musical d'Ockeghem. L'Auteur se réveille et commence à se lamenter sur son incapacité à rendre le génie du compositeur (v. 241-420) : il fait successivement appel aux poètes anciens (v. 253-264) puis aux poètes modernes (v. 265-312), prononce finalement l'éloge d'Ockeghem (v. 312-396) et exhorte ses contemporains au chant pour célébrer le musicien défunt (v. 397-420).

Contexte et problématisation

S'il est une notion riche et complexe mise en scène dans le poème de Guillaume Crétin, c'est bien celle de l'harmonie – ainsi que son antithèse, la disharmonie. À ce sujet, il n'est sans doute pas nécessaire de rappeler combien le principe pythagorico-platonicien du nombre et des proportions a structuré la pensée médiévale de la musique[7]. L'idée selon laquelle la musique serait le miroir de l'harmonie universelle est en effet transmise de manière ininterrompue de l'Antiquité au Moyen Âge, par l'intermédiaire de Plotin (*Ennéades*), Boèce (*De musica*), Cassiodore (*Institutiones*) et Isidore de Séville (*Etymologiae*), en passant par Augustin, qui écrit dans le *De ordine* (II, 5, 14) que, « dans la musique, dans la géométrie, dans les mouvements des astres, dans les nécessités des nombres, l'ordre domine [*ordo ita dominatur*] de telle sorte que, si l'on voulait en voir quasiment la source ou le voir en son sanctuaire, c'est là qu'on le trouverait ou par là qu'on y serait conduit sans erreur aucune[8] ». Ainsi, l'univers est supposé avoir été ordonné par Dieu et l'homme peut accéder à la connaissance de cet ordre cosmique par la pratique des arts du *quadrivium* qui, tels les degrés d'une échelle, conduisent l'âme humaine à la contemplation de la perfection divine[9]. Cette conviction selon laquelle l'étude de la musique ouvre l'accès

7. Ce survol extrêmement hâtif de l'histoire de la pensée musicale au Moyen Âge est un résumé de l'article de M. GARDA, « Esthétique. Petite histoire des conceptions du beau musical », dans J.-J. NATTIEZ éd., *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI*e *siècle*, t. II, *Les Savoirs musicaux*, Arles, 2004, p. 649-671.

8. « [...] iam in musica, in geometrica, in astrorum motibus, in numerorum necessitatibus ordo ita dominatur, ut, si quis quasi eius fontem atque ipsum penetrale uidere desideret, aut in his inueniat aut per haec eo sine ullo errore ducatur » (SANCTI AURELII AUGUSTINI, *Contra academicos, De beata vita, De ordine, De magistro, De libero arbitrio*, éd. W. M. GREEN, CCSL, 29, Turnhout, 1970).

9. Dans les *Confessions*, X, 33, Augustin souligne le caractère ambivalent du chant liturgique, notant qu'il incline à la piété les âmes des fidèles, tout en confessant que les « voluptés des oreilles » (« *uoluptates aurium* ») risquent de les distraire de la prière. Il conclut : « ita fluctuo inter periculum uoluptatis et experimentum salubritatis » (« ainsi j'hésite entre le danger du plaisir et l'expérience de l'utilité »), avant de se prononcer finalement plutôt en faveur (« magisque adducor ») du maintien du chant dans l'Église (SANCTI AURELII AUGUSTINI, *Confessionum libri XIII*, éd. L. VERHEIJEN, CCSL, 27, Turnhout, 1981). Cette hésitation augustinienne sera le terreau des condamnations que l'Église prononcera à l'encontre de

à des réalités transcendantes explique que la notion d'harmonie – reflet de l'harmonie universelle – soit au cœur de la réflexion musicale médiévale ; elle permet aussi de comprendre la distinction marquée par le Moyen Âge entre le *musicus* et le *cantor*, qui se traduit par la valorisation du premier, théoricien, et la dépréciation du second, praticien. Ce n'est qu'au XIIe siècle qu'émerge, au cœur des premiers véritables traités de composition musicale, la problématique du beau comme prescription esthétique. Le principe grec de la proportion comme fondement éthique d'une relation musicale au divin n'est dès lors plus l'objet exclusif de l'attention des penseurs, et l'approche matérielle du *cantor*, soucieuse de la douceur des sons et du plaisir esthétique de l'auditeur, se trouve valorisée.

Ce nouveau paradigme ouvre la voie à un champ d'investigation inédit, exploré d'abord par Marchettus de Padoue (*ca* 1270-1335) dans son *Lucidarium* : la relation des dissonances et des consonances en musique. Il était nécessaire en effet que la musique sonore se détachât de son avatar intellectualisé, reflet de l'harmonie forcément parfaite de la Création divine, pour qu'émergeât la possibilité d'une conception contrastée de la musique, entre harmonie et disharmonie : « Une succession correcte d'intervalles consonants et dissonants constitue la substance de la composition polyphonique : la beauté n'est donc pas uniquement le reflet du beau intelligible que l'intellect saisit dans l'œuvre musicale comme dans le cosmos ou l'harmonie du corps humain ; elle est dotée du caractère propre à la musique sonore[10]. » Au milieu du XVIe siècle, le célèbre théoricien de la musique Gioseffo Zarlino écrira que le contrepoint est rendu « plus joyeux et plus beau[11] » par les dissonances accidentelles dont il est émaillé. Il ajoute : « [...] l'on ne doit pas pour autant comprendre qu'il faut les placer dans les Contrepoints, ou les Compositions, comme cela se pratique, sans aucune règle et sans aucun ordre : car cela provoquerait de la confusion ; il faut au contraire s'obliger à les placer avec ordre et selon des règles, afin que le tout

la musique et de ses beautés sensibles de façon très remarquable en l'année 813 : quatre des cinq conciles qui se tiennent alors légifèrent, en des termes très semblables, contre « the performances of matter not fit for clerical ears and eyes, including music » (M. Richter, *The Oral Tradition in the Early Middle Ages*, Turnhout, 1994 (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, 71), p. 51 ; *cf.* les conciles de Mayence (canon XIV), Chalon-sur-Saône (canon IX), Reims (canon XVII) et Tours (canon VII) : *Concilia aevi Karolini*, éd. A. Werminghoff, *MGH*, *Conc.* 2, 1, Hanovre, 1906). L'Église répétera cet interdit, à travers la bulle papale de Jean XXII en 1322 contre les excès de l'*Ars nova*, ou encore lors de la vingt-deuxième session du Concile de Trente (septembre 1562), au cours de laquelle les pères conciliaires entendent lutter contre les abus dans l'eucharistie en soulignant la nécessité d'intelligibilité des paroles des chants liturgiques et en rejetant les matériaux musicaux d'origine profane. Bien entendu, c'est à chaque fois la crainte des séductions de la musique, de son ravissement des sens et du trouble dans lequel elle jette l'esprit qui nourrit ces anathèmes divers.

10. M. Garda, « Esthétique... », p. 657.

11. Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni armoniche*, Venise, 1558 (rééd. de l'édition de 1573 : Ridgewood, 1966), p. 157 (cité par M. Garda, « Esthétique... », p. 658).

sonne bien[12].» Consonance, dissonance; harmonie, disharmonie: le débat, au croisement de la spéculation et de la pratique musicale, est complexe et sous-tend l'apprivoisement de la musique polyphonique par la civilisation de l'Occident médiéval. C'est, sans aucun doute, dans cet arrière-fond culturel qu'il convient de placer le poème de Guillaume Crétin, c'est à la lumière de ces interrogations, aussi bien éthiques qu'esthétiques, qu'il est nécessaire de le lire pour en éclairer les enjeux intellectuels.

Sur le plan littéraire, la *Déploration* est une petite pièce assez intéressante: elle exploite en effet quelques-uns des phénomènes poétiques en grande vogue à la fin du Moyen Âge. Elle appartient d'abord au genre de la complainte, «une forme littéraire fréquente dès le XIe siècle[13]», «issue peut-être du *planctus* de la chanson de geste ou du *planh* des troubadours, ou encore simple variété de *sirventès*, inspiré de la mort d'un grand personnage ou d'un être cher[14]». S'il nous reste des complaintes des XIIe et XIIIe siècles, souvent accompagnées de musique, d'abord en langue d'oc puis en langue d'oïl, c'est en moyen français qu'a lieu la grande floraison du genre, caractérisé par une importante variété formelle, certains auteurs faisant même le choix de la prose[15]. Dès lors, le seul trait véritablement commun aux avatars divers du genre est son contenu thématique: «L'émotion douloureuse qui suscite la complainte peut avoir des causes multiples [...]. Mais les trois désarrois les plus fréquemment repérables à l'origine de ce genre de poème proviennent des méfaits de la politique et de la guerre, de la déception amoureuse, de la mort d'un être cher, d'un personnage important, voire d'un animal domestique[16].» Plus spécifiquement, au sein des textes chantant ce troisième type de désarroi, la complainte inspirée par la mort d'un artiste n'est pas rare, de la *Complainte de la mort de Jacques Milet* de Simon Gréban (1466) à l'*Épitaphe* de Jean Molinet pour le peintre Simon Marmion (1489), en passant par la *Complainte de la mort de maistre George Chastellain tresclair orateur* de Jean Robertet (1476): «faisant appel à la mythologie et aux écrivains antiques, mettant en scène Nature, Art et Imitation, il vante les talents du défunt, auxquels il oppose sa propre médiocrité[17].» Cette description n'est évidemment pas sans rappeler la *Déploration* de Guillaume Crétin, lequel inscrit donc son poème dans le réseau de références et de significations d'un genre semblant être devenu topique au dernier siècle du Moyen Âge.

12. *Ibid.*, p. 172.
13. JEAN ROBERTET, *Œuvres*, éd. M. ZSUPPAN, Genève, 1970, p. 52 (cité par R. DESCHAUX, «Le Lai et la Complainte...», p. 71).
14. R. DESCHAUX, «Le Lai et la Complainte...», p. 71.
15. *Ibid.*, p. 71-72.
16. *Ibid.*, p. 81.
17. *Ibid.*, p. 82.

Par ailleurs, la *Déploration* met en scène un songe allégorique (ou songe autobiographique), « un mode d'écriture majeur au Moyen Âge et, sans aucun doute, le plus significatif à partir de la fin du XIIIe siècle[18] ». S'appuyant sur la définition *a minima* du songe autobiographique (« *Je* raconte que *je* a songé ou vu des puissances surnaturelles[19] »), Pierre-Yves Badel en établit une typologie très précise à partir des formules d'introduction et de conclusion qui en délimitent le cadre ainsi que du rôle assigné au rêveur à l'intérieur du songe. Il ajoute que le songe se caractérise par « la généralité du message et l'unicité de l'expérience », puisqu'il est à la fois « aventure singulière, unique, qui tend à se faire passer pour un fragment de la vie individuelle du narrateur » et « enseignement qui vaut pour tous » d'un initié racontant la vision surnaturelle qu'il a eue. Dès lors, « la fiction *du* songe rend la parole d'*un* poète plus solennelle »[20]. Je tenterai d'interroger la *Déploration* à la lumière de ceci, et montrerai comment l'Auteur exploite cette solennité nouvelle que le récit de son rêve lui confère.

Les quatre rondeaux de la *Déploration* relèvent du procédé de l'insertion lyrique, à propos duquel Jacqueline Cerquiglini-Toulet note qu'en mêlant narration et chant, récit et lyrisme, il matérialise l'« interrogation sur la forme qui hante les XIVe et XVe siècles[21] ». À son tour, Jacqueline Cerquiglini-Toulet propose une typologie de l'insertion lyrique, distinguant le *collage* du *montage* du point de vue de la mise en rapport des formes, de l'énonciation et du but de l'insertion[22]. Il serait pertinent d'appliquer ces critères de classification à la *Déploration* ; l'on constaterait ainsi que l'insertion qui y est pratiquée est d'un genre hybride (situation que Jacqueline Cerquiglini-Toulet a du reste prévue, en établissant « une série de critères qui, diversement combinés, engendrent une matrice de possibles[23] »). On peut cependant résumer en disant que les rondeaux de la *Déploration* relèvent globalement du premier type d'insertion lyrique, puisqu'ils « fonctionne[nt] à la manière d'une citation, confirmant [...] le propos de la narration en vers » et qu'ils affirment la non-coïncidence

18. P.-Y. BADEL, *Le* Roman de la Rose *au XIVe siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, 1980, p. 332. Sur ce sujet, voir également P.-Y. BADEL, « Le poème allégorique », dans *Grundriss der Romanischen Litteraturen...*, vol. VIII/1, D. POIRION éd., *La Littérature française aux* XIVe *et* XVe *siècles...*, p. 139-160 ; A. STRUBEL, *« Grant senefiance a » : allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, 2002 ; H. R. JAUSS et U. EBEL, « Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung », dans *Grundriss der Romanischen Litteraturen...*, vol. VI/1, H. R. JAUSS éd., *La Littérature didactique, allégorique et satirique*, Heidelberg, 1968, p. 146-244 ; M.-R. JUNG, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, 1971.

19. P.-Y. BADEL, *Le* Roman de la Rose *au XIVe siècle...*, p. 340.

20. *Ibid.* p. 348 (souligné par l'auteur).

21. J. CERQUIGLINI, *« Un engin si soutil ». Guillaume de Machaut et l'écriture au* XIVe *siècle*, Paris, 1985, p. 23.

22. *Ibid.*, p. 24-28.

23. *Ibid.*, p. 29.

du *je* lyrique avec le *je* de la narration, bien qu'ils « figurent avec le titre de leur forme, titre qui les isole et les met en valeur[24] » : cette exposition est caractéristique du montage, par opposition à l'assimilation propre au collage. Quoi qu'il en soit de cette question, l'essentiel est de s'interroger sur la fonction de l'insertion lyrique ; j'y reviendrai au cours de cette étude.

Enfin, le quatrième phénomène poétique est la mobilisation d'un personnel littéraire nombreux, issu de traditions diverses, dans le songe aussi bien que dans le poème-cadre. Outre le fait que de telles galeries de personnages soient, comme on l'a vu, rendues nécessaires par la logique même, encomiastique ou visionnaire, de la complainte et du songe allégorique, leur foisonnement semble répondre au goût du siècle. Robert Deschaux note ainsi que, « [c]omme la plupart des formes poétiques de l'époque », la complainte fait « une place grandissante à la mythologie gréco-latine, le personnage mythologique n'excluant du poème ni la personnification allégorique, ni le personnage biblique ou historique »[25].

À la lumière de ces prolégomènes, la question que cet article veut poser est double. Il s'agit dans un premier temps de montrer comment la *Déploration* confronte les représentations de l'harmonie des chœurs et de la disharmonie des cœurs, ce qui soulève le paradoxe du chant-plainte. Dans un second temps, j'analyserai le *topos* d'humilité tel qu'il est mis en scène et problématisé par le poète, en l'articulant avec les catégories génériques et formelles que j'ai dégagées ci-dessus.

Harmonie et disharmonie

La description de la disharmonie des cœurs déchirés par la tristesse est l'occasion d'une thématisation de la douleur au moyen d'un vocabulaire très expressif (je souligne à chaque fois) :

> Musiciens se doibvent huy contraindre,
> Et en *grandz pleurs* leurs cueurs baigner et taindre,
> En le voyant ainsi mort allité (v. 116-118)
>
> Vos cueurs debvez en *couroux* tourmenter,
> Et de *regretz* vos ennuys augmenter,
> Car huy perdez la fleur de voz amys (v. 154-156)

Les cœurs, tourmentés par le chagrin, baignés de pleurs, sont le siège des sombres sentiments de l'assistance. Tout au contraire, les chants sont

24. *Ibid.*, p. 24 et 27.
25. R. DESCHAUX, « Le Lai et la Complainte... », p. 84.

harmonieux : « Puis en l'instant la compaignie assemble, Et instrumentz fait *accorder ensemble* » (v. 71-72). L'Auteur met en scène une opposition entre Sappho et Atropos, l'une des trois Moires grecques, divinités du Destin auxquelles correspondent les Parques romaines[26]. L'harmonie du chant de l'amoureuse de Pan, « plain d'argus », c'est-à-dire plein de subtilité (DMF 2012, s.v. *argu*), contredit la disharmonie suprême de la mort :

Dame Sapho, de Pan belle amoureuse,
Contre Atropos austere et rigoreuse
Feit et chanta ung dictié plain d'argus. (v. 185-187)

Enfin, ces musiciens qui célèbrent la mémoire d'Ockeghem sont représentés avec une assemblée nombreuse d'auditeurs se délectant de l'harmonie de leur musique :

Maint homme fut aupres d'eulx escoutant
Car bon faisoit ouyr telle *armonye* ;
Aussi estoit la bende bien fournye. (v. 214-216)

Cependant, la frontière qui semblait bien dessinée entre l'harmonie des chœurs et la disharmonie des cœurs se trouve soudain brouillée. Les chants sont gagnés par le trouble des pleurs, dans le rondeau de David :

En *chant de pleur* doibt bien psalmodier
Tout bon esprit, et bien estudier
A lamenter ce Tresorier notable[27] (v. 128-130)

Plus loin, c'est le centaure Chiron qui, d'une voix tremblante et tout en pleurant, se met à chanter son rondeau. Sa voix sonne « un peu cas » : *cas* est un adjectif signifiant, pour une personne, « faible, fragile, débile, décrépit, brisé » et, par analogie, pour une émission sonore, « faible, bas » (DMF 2012, s.v. *cas*). Le *Dictionnaire du Moyen Français* relève également l'expression *sonner cas*, « émettre un son sourd, faible », voire « sonner faux ».

Aux assistens fort contristez du cas,
De *voix tremblant*, resonnant un peu *cas*,

26. Il avait déjà été fait mention d'Atropos au début du poème : « [...] la fiere Atropos, Qui frappe, fiert et rue a tout propos Sur papes, roys, empereurs, ducs et contes ; [...] elle mect en ses comptes Tant clercz que layz, tant nobles que villains, Tant grans prelatz que paovres chapellains » (v. 5-10).
27. Ockeghem fut le trésorier de l'abbaye Saint-Martin de Tours.

Piteusement la matiere poursuyt,
Et *en plorant* dit le mot qui s'ensuyt. [Rondeau de Chiron] (v. 166-169)

Le sens « sonner faux » paraît pertinent dans ce contexte : il n'y a rien d'étonnant, en effet, à ce qu'un chanteur qui pleure et dont la voix tremble se mette à chanter un peu faux. Voilà donc une fissure dans la belle harmonie du chant telle qu'elle avait été mise en scène par l'Auteur : les chœurs sont gagnés également par la disharmonie des cœurs. Le poète parle encore de « chantz piteux » (v. 53) et de « piteux son » (v. 100). Ainsi, quelques mentions dysphoriques essaiment dans la *Déploration* et annoncent la conjonction des pleurs et des chants, avant la confusion complète en fin de poème. Le statut des chants semble donc plus équivoque qu'à première vue : ils sont doux et harmonieux certes, mais en même temps pitoyables et baignés de pleurs. L'opposition harmonie/disharmonie ne sert plus uniquement de ligne de démarcation entre les chœurs et les cœurs, mais elle est présente jusque dans le chœur.

Au-delà de la question de l'harmonie ou la disharmonie des chœurs, le poème procède à un rejet des chants joyeux : la tristesse des cœurs doit gagner les chants, parce que la gaieté ne saurait convenir à la situation funèbre.

De *chantz plaisans* ne fault plus guermenter,
Mais en douleurs vous experimenter,
Ainsi que gens de tous plaisirs remis (v. 158-160)

Ne parlez plus de *joyeux chantz ne ris*,
Mais composez ung *Ne recorderis*,
Pour lamenter nostre maistre et bon pere. (v. 399-401)

Ce refus de la joie musicale entre en contradiction nette avec les vers célèbres du *Prologue* de Guillaume de Machaut, qui affirment la contiguïté inaliénable de la musique et de la gaieté[28] :

Et musique est une science
Qui vuet qu'on rie et chante et dance.
Cure n'a de merencolie,
Ne d'homme qui merencolie
A chose qui ne puet valoir,
Eins met tels gens en nonchaloir.
Partout ou elle est, joie y porte ;
Les desconfortez reconforte,

28. GUILLAUME DE MACHAUT, *Œuvres*, éd. E. HOEPFFNER, Paris, 1908, t. I, p. 9, v. 85-94.

Et nès seulement de l'oïr
Fait elle les gens resjoïr.

Comme le suggère Agathe Sultan, « [l]'art musical, indissociablement lié à la réjouissance, pourrait donc affronter un paradoxe dès lors qu'il doit affronter la mort[29] ». En effet, comment résoudre l'aporie résultant de l'injonction à la tristesse dans le chant faite par le poème et de l'essence joyeuse de la musique telle qu'elle est affirmée par Guillaume de Machaut ? Le poète propose de résoudre ce paradoxe et de réconcilier les contraires en réclamant un chant, certes, mais un chant très sobre et en exigeant que l'harmonie de la musique soit gagnée par la disharmonie des pleurs :

Enffans du cueur, ne faictes plus leçons
De *fleuretiz*, mais note contre note
Sur *Requiem* en doulcettes façons ;
Puis accordez *voz chantz et piteux sons*,
Sans ce que aulcun rien y adjouste ne oste (v. 413-417)

L'Auteur ordonne d'abandonner les « fleuretiz », ces « fioriture[s], ornement[s] que les chantres improvisent sur le plain-chant » (DMF 2012, s.v. *fleuretis* ; FEW III, 630a, s.v. *flos*) : le chant doit être fait note contre note. En outre, les chants et les sons doivent être « piteux ». Ainsi, la double opposition de la joie et de la plainte, d'une part, de l'harmonie et de la disharmonie, d'autre part, est neutralisée : plainte et chant, cœurs et chœurs se confondent dans la déploration du disparu.

Gens du clergé et college notable,
Chant lamentable en cueur et en chapitre
Faire debvez pour cest homme louable (v. 349-351)

Cette confusion du cœur et du chœur exigée par le poète me semble clairement soulignée par l'expression « en cueur et en chapitre » : n'y a-t-il pas là un jeu graphique volontaire destiné à marquer cet embrouillement jusque dans la langue ? En effet, le mot attendu dans cette expression est *chœur* (et non *cœur*), qu'il s'agisse de chanter *en* chœur ou *dans* le chœur. Certes, les variantes graphiques *chœur* et *cœur* se confondent en moyen français pour désigner le *chœur* (*cf.* DMF 2012, s.v. *chœur*)[30] ; il convient

29. A. Sultan, « Tombeaux de musiciens à la fin du Moyen Âge », dans E. Doudet éd., *La Mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, Paris, 2005, p. 157.

30. L'alternance orthographique persiste aux xvie et xviie siècles dans les dictionnaires de R. Estienne (1549), J. Thierry (1564) et J. Nicot (1606), quoiqu'Estienne connaisse l'étymologie véritable du mot : « Semble qu'il uienne de *chorus*, et qu'il fault escrire *chœur* », ainsi que Thierry et Nicot qui font la même remarque. Il faut attendre la première édition

donc d'être prudent à ce sujet. Mais le syntagme « enffans *du* cueur » (v. 413) n'est-il pas un autre indice de ce jeu, alors que la forme attendue est *enfant de c(h)œur* ? On sait les Grands Rhétoriqueurs friands de ces jeux formels très subtils[31]. Il me semble donc bien, pour toutes ces raisons et malgré les réserves que j'ai émises, que le poète s'est plu à traduire ici la confusion des cœurs et des chœurs sur le plan du signifiant linguistique.

Musique et poésie

Afin d'analyser pertinemment le poème, il convient de noter l'injonction du geste littéraire qui est faite à l'Auteur par Dame Musique. Celle-ci lui commande en effet, comme je l'ai souligné, de raconter ce qu'il a vu et de transmettre à la postérité la doctrine et les enseignements d'Ockeghem :

> Musique lors, la dame tresdolente [...]
> Me commanda estre prest et pourveu
> D'enregistrer tout ce que j'avoye veu.
> Oultre me dit et chargea par expres
> De publier et dire loing et pres
> Aux chantres tous sa doctrine ensuyvans (v. 224-233)

À la suite de cette injonction, l'Auteur se réveille et se met aussitôt à se lamenter : il est un mauvais poète. Dès lors, comment pourrait-il, avec ses moyens poétiques limités, mettre en mots la beauté des chants funèbres qu'il a entendus, et même rendre hommage et justice au génie d'Ockeghem ? « La raison veult que memoire en façon, Mais ad ce suis trop inutile ouvrier. » (v. 275-276) En appelant aux grands poètes de son temps, il affirme qu'ils pourraient bien mieux que lui remplir la tâche qui lui a été confiée : « Plustost de luy deussiez faire cantique, Que moy qui suis en elegance etique » (v. 292-293). Poète blâmé ou méprisé, il ne reçoit en effet de ses contemporains que ce que ses écrits, frustes et laborieux, méritent : « a bon droict on me blasme ou mesprise Pour mon escript rural et mecanicque » (v. 296-297). L'Auteur est d'autant plus impuissant que le génie d'Ockeghem est magistral et que la représentation qu'en fait Guillaume Crétin est hiératique : les appellations du compositeur méritent

du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) pour que l'orthographe étymologique soit imposée, et que les deux homophones soient distingués de façon prescriptive (*cf.* « *chœur*, n. m. "chorale" », dans N. Catach éd., *Dictionnaire historique de l'orthographe française*, Paris, 1995, p. 235b ; Estienne est cité d'après cet ouvrage).

31. *Cf.* par exemple J. Cerquiglini-Toulet, « L'éclat de la langue. Éléments d'une esthétique des Grands Rhétoriqueurs », dans *Grands Rhétoriqueurs*, *Cahiers V.-L. Saulnier*, XIV (1997), p. 75-82.

à ce titre quelque attention. En effet, si Guillaume Crétin met d'abord en scène une proximité forte et un rapport assez intime entre l'artiste et lui-même, l'appelant le «bon seigneur que franchement amoye» (v. 29), il le nomme plus loin le «filz» de Dame Musique (v. 62 et 99), créant, par l'intermédiaire de cette prosopopée, une distanciation qui concourt à la consécration d'Ockeghem. L'attribution d'une stature allégorique au musicien souligne en effet, par contraste, les propres limites du poète. Enfin, Guillaume Crétin écrit: «ce vaillant docteur» (v. 312) et «Docteur le puis nommer en la science» (v. 313). Il introduit ainsi une dimension sociale dans son éloge, sur le plan à la fois scientifique et institutionnel, puisqu'en recevant le titre de docteur, Ockeghem est considéré comme un savant: la musique est une science appartenant au *quadrivium*, au même titre que l'arithmétique, la géométrie ou l'astronomie. Guillaume Crétin valorise en outre la musique d'Ockeghem, évoquant «ses doulx chantz angelicques» (v. 390), en référence au *topos* de la musique et du chant comme attributs des anges, par opposition aux cris des diables. Bref, l'Auteur n'est pas à la hauteur:

> Je suis perplex; en l'affaire qu'ay pris
> Besoing me fust que aultre acteur mieulx apris
> Vint a present mon sens ressusciter. (v. 250-252)

Ce *topos* d'humilité, tout conventionnel qu'il soit, est l'occasion d'une intéressante distinction entre la musique et la poésie. Alors que les musiciens chantent dans la douleur, malgré la douleur – le songe l'a assez montré –, Guillaume Crétin s'avoue incapable d'écrire:

> Comment pourray sans me necessiter
> En ce papier coucher ditz ne escriptz?
> Veu que ne puis cueur ne bouche inciter,
> Langue ne voix esmouvoir, n'exciter
> A prononcer fors pleurs, plainctes et criz. (v. 242-246)

Il est impuissant à articuler quoi que ce soit sauf un pleur, un cri, c'est-à-dire l'antithèse de la parole poétique: à la langue harmonieuse, littérarisée, que suppose cette dernière, l'Auteur oppose la sauvagerie, l'inarticulation brute du cri. L'opposition harmonie/disharmonie se trouve donc transposée dans l'opposition musique/poésie, consacrant de ce fait la supériorité de la musique sur la poésie, puisque celle-là est apte, à la différence de celle-ci, à l'expression harmonieuse même dans la douleur. Ceci est à replacer dans le contexte de l'histoire littéraire et de l'histoire de la musique. C'est en effet au XVe siècle que la séparation de la poésie et de la musique est consommée. En 1392, Eustache Deschamps livre son *Art de*

dictier et de fere chançons, où il différencie la musique naturelle (la poésie) de la musique artificielle (la musique proprement dite) : « Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est *artificiele* et l'autre est *naturele*[32]. » Eustache Deschamps constate d'ailleurs que les poètes ne connaissent pas la musique (à la différence de Guillaume de Machaut, figure emblématique du poète-musicien) : « Et ja soit ce [...] que les faiseurs d'icelle ne saichent pas communement la musique artificiele ne donner chant par art de notes a ce qu'ilz font, toutesvoies est appellée musique ceste science naturele[33]. » Le traité d'Eustache Deschamps débute donc par « une réflexion théorique sur la place de la poésie au sein des arts du *trivium* et du *quadrivium*[34] ». « Deschamps ne situe pas la poésie du côté de la rhétorique et des arts du verbe, mais du côté de la musique[35] » parce qu'elle est avant tout *musique* de la langue. À ses yeux en effet, « la poésie utilise secrètement les autres arts, elle est tout ensemble proportion et construction, nombre et mesure, discours et *musique*. En elle doit s'incarner la musicalité particulière de la voix et de la langue[36] ». Elle opère, pour ainsi dire, la synthèse des sept arts libéraux.

On quitte donc le XIVe siècle de Machaut pour entrer dans l'ère du divorce : à mesure que la complexité de la polyphonie croît, le texte chanté devient de moins en moins compréhensible et passe au second plan ; chant et poésie se séparent, et les Grands Rhétoriqueurs, à l'occasion de cette scission, revalorisent la poésie et lui confèrent de la musicalité par un soin tout particulier pour la forme et par des jeux linguistiques auxquels ils s'adonnent constamment[37].

À la fin du XVIe siècle, les compositeurs et théoriciens de l'entourage du comte Bardi, autour de la *Camerata fiorentina*, opéreront finalement un retour au texte : faisant la critique de la musique polyphonique, qui empêche l'intelligibilité du texte, et du contrepoint abusif, qui gêne la communication de l'*affetto* (l'émotion), ils promouvront le *stile recitativo*, mi-chanté mi-parlé, inspiré de la musique grecque antique[38]. C'est alors le développement de la monodie accompagnée et la naissance de l'opéra, qui consacre la réconciliation du texte et de la musique au tout début du XVIIe siècle. On constatera donc que la distinction entre poésie et musique,

32. M. GALLY éd., *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, 2010, p. 222.
33. *Ibid.*, p. 224-226.
34. *Ibid.*, p. 212.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 213.
37. *Cf.* J. CERQUIGLINI-TOULET, « L'éclat de la langue... ».
38. C. ABROMONT et E. DE MONTALEMBERT éd., *Guide de la théorie de la musique...*, p. 413 (« Galilei, Vincenzo »), p. 416 (« Bardi, Giovanni de ») et p. 421 (« Monteverdi, Claudio »).

telle qu'elle est thématisée dans la *Déploration*, est tout à fait typique de l'époque de Guillaume Crétin.

Après avoir été un panthéon des grands musiciens dans le songe, le poème se fait le prétexte d'une litanie des grands poètes. En effet, puisqu'il s'affirme incapable de célébrer l'art d'Ockeghem, Guillaume Crétin appelle à son secours ses illustres prédécesseurs et ses contemporains célèbres. Il s'agit d'abord des grands poètes antiques :

> Que n'euz je lors l'eloquence de Tulle,
> Ou de Virgile, ou ceulx qu'on intitulle
> Grands orateurs et poetes laurez ?
> Boece ou est il, qui ne me congratulle ?
> Ou est Properce et Tiburce ou Catulle,
> Pour recueillir tous leurs escriptz dorez ? (v. 253-258)

Ces références à l'Antiquité, et surtout ce souhait d'écrire à la façon des grands littérateurs latins, sont évidemment typiques, pour la littérature vernaculaire, du pré-humanisme des XIVe et XVe siècles[39]. Le *topos* d'humilité s'inscrit dès lors dans un contexte historique et idéologique précis, qui se cristallise autour de l'espoir de retrouver l'éloquence antique par l'imitation, en particulier celle de Cicéron dès le XIVe siècle en Italie, que le mouvement du cicéronianisme affirmera au XVIe siècle comme le plus grand de tous les orateurs. Dès le début du XVe siècle, Alain Chartier (1385-1449), dont les Grands Rhétoriqueurs « se réclament volontiers[40] », se qualifiait, dans le *Quadrilogue invectif*, de « lointaing immitateur des orateurs[41] ». Après avoir invoqué les poètes antiques, l'Auteur nomme ses prédécesseurs sur le mode nostalgique de l'*ubi sunt* :

> Hé ! Chastelain et Maistre Alain Chartier
> Ou estes vous ? Il me fust bien mestier
> Avoir de vous quelque bonne leçon ;
> Simon, Greban qui fustes du mestier,
> Que n'avez vous laissé pour heritier
> Ung Meschinot, ung Milet, ung Nesson,
> Pour hault louer le melodieux son,
> La voix, le chant et subtile façon
> De ce vaillant renommé Tresorier (v. 265-273)

39. M. Zink, *Littérature française du Moyen Âge* (Paris, 1992), Paris, 2004, p. 321-322 (« Du clerc à l'humaniste »).

40. *Ibid.*, p. 297.

41. Alain Chartier, *Le Quadrilogue invectif*, éd. F. Bouchet, Paris, 2011, p. 3.

Cet appel en deux temps fait aux poètes pour célébrer le génie d'Ockeghem a deux effets : d'abord il légitime la poésie par rapport à la musique, ensuite il légitime les poètes modernes par rapport à leurs pairs antiques (puisque les uns sont placés sur le même pied que les autres). L'Auteur semble ainsi hésiter entre ce que Curtius appelle la « modestie affectée[42] » et les « topoi de l'ineffable », à propos desquels il note : « Au Moyen Âge on accumule les noms d'écrivains célèbres qui ne seraient pas à la hauteur de la tâche[43] », à savoir ici la déploration d'un grand personnage. Guillaume Crétin détourne donc, en la renversant, cette ficelle rhétorique : il accumule les noms d'écrivains qui, précisément, seraient à la hauteur de la tâche, afin de souligner sa propre inaptitude et donc, en conséquence, la grandeur de Jean Ockeghem. Il valorise en outre les poètes qu'il invoque, quoiqu'il s'en défende : « En ce ne vueil vous estre adulateur » (v. 304). Guillaume Crétin fait donc preuve d'une grande finesse dans la façon dont il joue et se joue de la topique poétique.

Prince des poètes

En guise de conclusion, je voudrais poser la question suivante : cette *Déploration* ne serait-elle pas le lieu d'une auto-légitimation du poète, bien que celui-ci ait affirmé être incapable d'écrire et qu'il ait reconnu, pour cette raison, la supériorité de la musique sur la poésie ? En effet, il convient d'abord de s'attarder sur le paradoxe qui sous-tend le *topos* d'humilité, ici comme à chaque fois qu'un écrivain l'utilise : alors qu'il ne cesse de dire qu'un meilleur poète devrait écrire cet hommage, l'Auteur est précisément en train de l'écrire ; quant à raconter ce qu'il a vu, c'est même chose faite puisqu'au moment où il s'accable, le poète a déjà rapporté son rêve. Le *topos* d'humilité affirme ainsi le poète incapable de ce qu'il est précisément occupé à faire. Plus la tâche accomplie est ardue, plus le *topos* d'humilité est donc paradoxalement orgueilleux. Ici, la tâche est très difficile étant donné qu'il s'agit de rendre en mots le génie d'Ockeghem et l'harmonie des chants du songe. En outre, Guillaume Crétin se compare implicitement aux grands poètes qu'il a invoqués puisqu'il a mené à bien l'ouvrage qu'il leur demandait d'accomplir à sa place. Le *topos* d'humilité produit donc une forte valorisation de l'Auteur.

Dans un deuxième temps, l'Auteur tire tout simplement sa légitimité du fait que c'est Dame Musique en personne qui lui a confié la mission d'écrire cette *Déploration*. Pourtant, Guillaume Crétin dit qu'elle lui a

42. E. R. CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. J. BRÉJOUX, Paris, 1956, p. 103.
43. *Ibid.*, p. 196.

ordonné d'écrire «tout ce que j'avoye veu» (v. 230), et non entendu: il n'est pas censé rendre la musique, mais les événements du songe. Or, il s'est essayé à en transmettre la musique. Il écrit ainsi:

> Pour hault louer le melodieux son,
> La voix, le chant et subtile façon
> De ce vaillant renommé Tresorier (v. 271-273)

Son poème dépasse donc le cadre de la besogne qui lui a été confiée. Ainsi, et par le mécanisme que j'ai décrit ci-dessus, l'injonction de Dame Musique, légitimante en soi, devient le prétexte à l'auto-légitimation poétique d'un Auteur zélé qui a fait plus qu'on ne lui demandait[44].

Ensuite, les rondeaux chantés pendant le songe peuvent être assimilés à des déplorations en miniature[45]. Cela renforce encore le caractère d'auto-légitimation du poème puisque Guillaume Crétin, par le truchement de cette mise en abyme, se place sur le même pied – celui du poète laudateur – que des personnages aussi grandioses qu'Orphée, David, Tubal et Chiron. On comprend dès lors la signification profonde de l'insertion lyrique: elle doit permettre la mise en abyme et, par là même, l'admission du *je* de la narration au rang de ceux qui ont porté la parole lyrique dans le poème. La non-coïncidence préalable des *je* lyriques et du *je* de l'Auteur est nécessaire à l'assimilation légitimante. Par le truchement de l'insertion lyrique, le narrateur se rend ainsi lui-même capable de lyrisme – et ce d'autant plus que la non-coïncidence est une fiction puisque les rondeaux sont de Crétin: les lecteurs, qui ne l'ignorent évidemment pas, entrent ainsi en connivence avec le poète aux dépens de Tubal, David, Orphée et Chiron.

Enfin, dans la conclusion de son poème, l'Auteur appelle ses contemporains à pleurer et à chanter en mémoire d'Ockeghem:

44. À ce propos, il est intéressant de comparer la situation de Guillaume Crétin avec celle de Jean Molinet, au sujet duquel l'Auteur note: «Et veu aussi que Dame Rethorique En tous voz faictz vous porte et favorise» (v. 290-291). Molinet, directement soutenu par la prosopopée de l'art qu'il pratique, semble ainsi mieux légitimé que Crétin, qui est justifié par l'intervention d'une Dame qui n'est pas la sienne, de façon indirecte, différée et presque métalittéraire: c'est parce que le lecteur est en train de lire ce poème finalement écrit que son auteur s'en trouve légitimé. L'hypothèse d'auto-légitimation poétique paraît donc contredite ici.

45. D'ailleurs, aussi artificiel que ce stratagème puisse paraître, je remarque que, si l'on met à la suite les refrains des quatre rondeaux, on obtient la séquence suivante: «C'est Okergan. En chant de pleur. Musiciens. Plorer le fault», qui n'est rien d'autre qu'une synthèse schématique mais exacte de la *Déploration*. En effet, Guillaume Crétin a d'abord, par le récit du songe, rapporté le génie d'Ockeghem, avant d'appeler ses contemporains musiciens à chanter et pleurer le grand homme disparu. La mise en abyme est totale, en plus que d'être espiègle.

Seigneurs de Tours et peuple regrettez
Celluy qu'on doibt plus plaindre que ne dys (v. 381-382)

Chantres, plorez ce notable Seigneur,
En visitant ses doulx chantz angelicques (v. 389-390)

La *Déploration* revêt donc une dimension performative, puisqu'elle prétend redoubler le monde du songe allégorique – où des personnages mythiques et légendaires, liés à la musique, et d'illustres compositeurs pleuraient et chantaient pour Ockeghem – dans l'épaisseur du monde réel. Ainsi la parole, présentée comme impuissante à *dire* (donc à dire la musique) – ce qui justifiait l'idée d'une supériorité de la musique sur la poésie –, se révèle pour finir suffisamment puissante pour *faire* la musique, pour l'informer, au sens où, par l'injonction du chant sobre, elle lui donne forme, afin de la tirer du piège dans lequel elle s'était enfermée : le paradoxe du chant-plainte. La parole devient donc performative, et la poésie prend le relais là où la musique est impuissante parce que confrontée à une aporie. La poésie marque dès lors sa supériorité sur la musique en désamorçant l'opposition paradoxale de l'harmonie des chants et de la disharmonie des cœurs.

En définitive, cette *Déploration*, qui semblait à première vue célébrer la musique, présente toutes les caractéristiques d'une auto-légitimation poétique : l'Auteur y procède en effet non seulement à la valorisation de la poésie fraîchement affranchie de la musique, mais aussi à celle du poète, en tant que technicien du mot, musicien du verbe, selon l'idéal de raffinement et de préciosité stylistiques propre aux Grands Rhétoriqueurs[46]. Ainsi, Guillaume Crétin inscrit son texte dans une tradition bien établie, voire formulaire, qu'il réinvente en la détournant : en célébrant poétiquement la mort d'un musicien – à la différence d'un Robertet écrivant sur Chastelain –, Crétin peut faire disjoncter le traditionnel *topos* d'humilité. D'autre part, parce qu'ils sont à la fois le reflet des angoisses d'un siècle – le XVe – particulièrement douloureux et la réponse à ces angoisses, l'éloge funèbre et plus largement la poésie de circonstance entendent, écrit Claude Thiry, « affirmer bien haut la grandeur de l'homme et de ses actions face au temps, à l'oubli, à la mort[47] ». Or, selon la logique propre à l'éloge funèbre, la solennité conférée à la parole du poète par le récit du songe allégorique

46. N'est-ce pas précisément afin de célébrer cette qualité de *musicien* que Guillaume Crétin se met en scène, en tant qu'Auteur, sous la protection de Dame Musique plutôt que sous celle de Dame Rhétorique ? La distinction entre Jean Molinet et Guillaume Crétin, respectivement légitimés par Dame Rhétorique et par Dame Musique (voir note ci-dessus), s'inscrit donc bien dans l'hypothèse de l'auto-légitimation.

47. C. THIRY, « La poésie de circonstance », dans *Grundriss der Romanischen Litteraturen…*, vol. VIII/1, D. POIRION (dir.), *La Littérature française aux XIVe et XVe siècles…*, p. 138.

aurait dû être mise au service de la glorification du compositeur défunt. Mais Guillaume Crétin se joue des attentes de son lecteur et prononce *in fine* l'éloge de la poésie au moins autant que celui d'Ockeghem. Cela n'est naturellement pas anodin. Dans un temps où, alors que la vie de cour se pare d'une intensité et d'un formalisme inédits, la complainte – expurgée de ses atours intimistes – prononcée à la mort d'un prince connaît une fortune importante, comme le souligne Robert Deschaux[48], le fait de prononcer l'éloge d'un musicien est un acte littéraire significatif: «Pour l'auteur de complainte, l'artiste tend ainsi à devenir l'égal du prince, à l'heure de la mort[49].» En couronnant Ockeghem, et parce que, ce faisant, il se couronne lui-même, Guillaume Crétin ne fait donc rien d'autre que de proclamer cette orgueilleuse sentence: il est le prince des poètes... ou, à tout le moins, un prince parmi les poètes.

Thibaut RADOMME - Université catholique de Louvain, Institut des Civilisations, Arts et Lettres (INCAL)

Guillaume Crétin et la *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem* : les chœurs, les cœurs et la poésie

Cet article propose une étude du poème *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem*, écrit par Guillaume Crétin à l'extrême fin du XVe siècle, selon deux axes de lecture principaux: la représentation de l'harmonie des chœurs et de la disharmonie des cœurs d'une part, et la problématisation du topos d'humilité de l'auteur, d'autre part. Après une brève introduction contextuelle consacrée aux concepts d'harmonie et de disharmonie ainsi qu'à une perspective générale sur le poème, la première partie de l'article traite du premier axe de lecture: il y est montré que, si la beauté des chants (harmonie des chœurs) semble *a priori* contraster avec le trouble des sentiments (disharmonie des cœurs), les frontières sont en fait brouillées et les chœurs sont gagnés par le désordre des cœurs, traduisant le rejet de la gaieté qui caractérise le chant funèbre. La seconde partie de l'article entend questionner la position d'infériorité dans laquelle se place Guillaume Crétin en tant qu'auteur: après s'être affirmé incapable d'écrire le poème qu'on lui enjoint de composer, après en avoir appelé à ses illustres prédécesseurs et contemporains et avoir reconnu la supériorité de la musique sur la poésie, l'auteur semble en effet prendre à revers les attentes du lecteur et, par un habile jeu de mise en abyme et une exploitation de la valeur performative du poème, se couronner comme le prince des poètes.

harmonie - mise en abyme - *topos* d'humilité - complainte - poésie de circonstance

48. R. Deschaux, «Le Lai et la Complainte... », p. 82.
49. *Ibid.*, p. 83.

Guillaume Crétin and the *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem* : Choruses, Hearts and Poetry

This article offers a study of the poem *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem*, written by Guillaume Crétin at the extreme end of the fifteenth century, in a double perspective: the representation of choruses'harmony and hearts'disharmony on one hand, and the problematisation of the *topos* of author's humility on the other hand. After a brief introduction, in which I give a contextual background about the concepts of harmony and disharmony as well as a general overview of the poem, the first part of the article deals with the first perspective of reading: if choruses'harmony seems at first sight to contrast with hearts'disharmony, borders are in fact blurred and choruses are contaminated by the disorder of feelings, which results in the rejection of happiness that characterizes funeral singing. In the second part of the article, I want to examine the position of inferiority in which Guillaume Crétin puts himself as an author. Indeed, whilst he claims to be unable to write the poem that he has been asked to compose and calls for the help of his illustrious predecessors and famous contemporaries, he recognizes the superiority of music over poetry. However, the author seems to deceive the expectations of the reader and, through an ingenious *mise en abyme* and by exploiting the performative dimension of the poem, to crown himself as the prince of the poets.

harmony – *mise en abyme* – topos of humility – *complaint* – occasional poetry

Médiévales 66, printemps 2014, p. 141-158

Marjorie Burghart

Signata de mea marcha : les marques de marchands dans les comptes du péage de Chambéry (XVe siècle)

Au château d'Hermillon, en Maurienne, qui voulait passer devait payer de sa personne : le maître des lieux exigeait une livre de sang de chaque voyageur, et deux de chaque cheval. Et de ce sang, il se servait pour gâcher le mortier destiné à élever son château[1]... Cette inquiétante légende du XIIIe siècle touche presque au mythe. Les seigneurs qui dominaient les routes édifiaient leur puissance grâce à la sève du commerce et donc du trafic, son « sang » : l'argent, qu'ils exigeaient des marchands et des voyageurs en échange de leur passage !

Si la réalité était certes moins cruelle, on comprend néanmoins combien les nombreux péages qui émaillaient les routes médiévales ont marqué les esprits de ceux qui devaient les acquitter[2]. Fort heureusement, les légendes ne sont pas les seules traces qui nous en soient parvenues. Les archives des états de Savoie recèlent de nombreux comptes de péages[3]. Sous des formes diverses (simples rubriques dans des comptes de châtellenie, rouleaux autonomes, livres), ces documents fourmillent de

1. « Ermelion in castro illo construendo habitus est sanguinis equorum et hominum pro cemento. Homo transiens dabat unam libram sanguinis equus duas » (*Alberti Annales stadenses*, éd. J. M. Lappenberg, Hanovre, 1859 (*M.G.H.*, *Scriptores* 16), p. 337 ; rapporté par M.-C. Daviso di Charvensod, *I Pedaggi delle Alpi occidentali nel Medioevo*, Turin, 1961, p. 21).

2. Au XVe siècle, les états de la Maison de Savoie comptaient au moins 150 péages. On pourra se reporter à la carte des « ports, routes et péages du XIIIe au XVe siècle », donnée dans les *Monumenta Historiae Galliarum, Atlas historique français, Savoie*, Paris, CNRS, 1979, pl. XXVIII.

3. Les comptes particuliers des péages savoyards sont conservés aux Archives d'État de Turin, dans le fonds des Archives camérales, à l'exception des comptes des péages de Bresse, Bugey et Valromey, conservés aux Archives Départementales de la Côte d'Or. *Cf.* R.-H. Bautier, J. Sornay, *Les Sources de l'histoire économique et sociale du Moyen Âge. Provence, Comtat venaissin, Dauphiné, États de la Maison de Savoie*, Paris, 1971, I, p. 451-453.

renseignements sur le commerce local, mais aussi international de par la situation géographique des états de Savoie, au carrefour de l'Europe. Plus encore, certains permettent de connaître un peu mieux les personnes qui acquittaient les taxes.

Les comptes du péage de Chambéry sont de ceux-là: les comptes quotidiens qui nous sont parvenus ont enregistré, en plus de la somme acquittée par chacun, les noms des passants, l'importance et la nature de leur chargement, et même parfois les marques des marchands. Ils nous offrent donc la possibilité de mieux comprendre, à travers ces actes de la pratique, quel rôle jouaient les marques de marchand dans le contrôle du trafic commercial par les péagers.

Présentation de la source

La série des comptes du péage de Chambéry est aujourd'hui conservée pour l'essentiel à l'Archivio di Stato de Turin (AST, Inventaire 129 F. 1 et 17), à l'exception des trois premiers exercices (1302-1305), conservés aux Archives départementales de Savoie (ADS) sous la cote SA 7862bis. Les documents originaux conservés à l'Archivio de Turin sont également consultables en microfilms aux Archives départementales de Savoie[4]. Tous les comptes sont rédigés en latin, la langue vernaculaire n'est utilisée que dans quelques pièces annexes.

On dispose d'un premier ensemble de comptes couvrant la période 1302-1346, en neuf rouleaux. Ces comptes respectent la forme classique: le péager donne un résumé synthétique des recettes par type de marchandise, avec un nombre global de charges ou de balles[5]. On ne trouve donc aucun renseignement sur les individus qui acquittaient le péage.

La seconde série est celle qui nous intéresse pour cette étude: à partir de la fin du XIVe siècle de façon isolée, et ensuite de façon quasi continue pendant toute la première moitié du XVe siècle, des comptes quotidiens du péage nous sont parvenus[6]. Il faut donc souligner l'extraordinaire richesse de ces documents, qui nous renseignent non seulement sur les marchandises

4. C'est sur la consultation de ces microfilms qu'est basée cette étude. Je tiens à remercier les Archives départementales de Savoie, et en particulier leur directeur, M. Jean Luquet, pour avoir grandement facilité mon travail dans le cadre de cette recherche.

5. M.-C. Daviso di Charvensod a donné des statistiques sur les comptes de cette période dans son ouvrage *I Pedaggi*... (étude statistique pour Chambéry, p. 217-221).

6. Réjane Brondy a utilisé cet ensemble de comptes pour étudier le mouvement commercial au péage de Chambéry au XVe siècle, sans toutefois s'attacher à la question des marques de marchands. *Cf.* R. BRONDY, *Chambéry: Histoire d'une capitale*, Lyon/Paris, 1988, p. 136-166.

en transit, mais aussi sur les passants, marchands et transporteurs, et cela sur une longue période.

Ces documents sont de deux types: des comptes proprement dits, avec recettes et dépenses (en quarante-trois livres)[7], et des livres de recettes, très semblables mais ne comportant pas la partie des dépenses ou les mentionnant sous une forme plus fruste (en dix livres)[8]. Les comptes proprement dits sont conservés en une très belle série de 1401 à 1454[9], date à laquelle le péage est affermé, marquant la fin des comptes particuliers. Pour sept exercices comptables, nous avons conservé à la fois un livre de recettes et un compte[10]. Pour quatre exercices, les livres de recettes viennent combler des lacunes de la série des comptes[11].

Le premier compte quotidien conservé consigne les recettes du péage du 1er décembre 1380 au 30 novembre 1381[12]; s'il s'agit déjà d'un livre, et non plus d'un rouleau, la structure des informations n'est pas encore tout à fait celle qui s'installe ensuite. Un autre registre isolé, comportant les comptes de deux exercices entre 1393 et 1395[13], présente en revanche cette structuration type, qui reste ensuite la même jusqu'à la fin de la série. Le compte est divisé en mois, et le scribe indique en sous-titre la date du jour; en fin de journée, il donne un sous-total des recettes du jour, de même qu'en fin de mois. Au sein de chaque jour, il consacre un paragraphe à chaque passage de marchandises, en précisant généralement le nom du passant, son lieu d'origine, l'importance et la nature de son chargement, et parfois le nom du transporteur des marchandises, s'il ne s'agit pas de leur propriétaire; au bas de ce paragraphe, en marge de droite, est mentionnée la somme acquittée, en monnaie de compte (deniers gros). Certains passants étaient exemptés des droits de péage: le scribe mettait alors une accolade à la place de la somme due, en précisant éventuellement «Nichil debet quia franchus», et surtout, pour certains passages, il dessinait une marque.

La présence de marques de marchands ou de marchandises dans un compte de péage est une chose rare, du fait même de la forme généralement adoptée pour les comptes: si la tenue quotidienne et la mention individuelle de chaque passage se prêtent au relevé des marques, en revanche la forme

7. AST, Inventaire 129 F. 1, consultés en microfilms aux ADS, 1 Mi 72.

8. AST, Inventaire 129 F. 17, consultés en microfilms aux ADS, 1 Mi 73.

9. 3 nov. 1401-30 oct. 1407, 1er nov. 1408-13 janv. 1424, 13 janv. 1425-12 janv. 1429, 13 janv. 1430-10 mai 1436, et 16 janv. 1439-16 sept. 1454.

10. Exercice du 3 nov. 1405 au 2 nov. 1406, trois exercices consécutifs du 1er novembre 1411 au 30 oct. 1414, et trois exercices consécutifs du 1er nov. 1415 au 30 oct. 1418.

11. Exercice du 1er déc. 1380 au 30 nov. 1381, et trois exercices consécutifs entre mai 1436 et janv. 1439.

12. AST, Inventaire 129 F. 17/ADS, 1 Mi. 73.

13. AST, Inventaire 129 F. 1/ADS, 1 Mi. 72; exercices du 14 mai au 27 août 1393, et du 28 août 1395 au 27 août 1396.

habituelle, où le péager donne simplement un bilan global des quantités ayant transité pour chaque type de marchandise, ne leur laisse guère de place[14]. On connaît un autre très bel exemple de compte de péage comportant des marques de marchands : il s'agit du compte de Jacot Garnier, receveur de la « conduite des laines » (péage) de Saint-Jean-de-Losne en Côte-d'Or, du 25 décembre 1340 au 11 novembre 1341[15]. Il s'agit d'un compte détaillé, sur un rouleau de parchemin, qui mentionne pour chacun des passages de laine taxés le nombre d'unités et l'identité du marchand qui les faisait transiter. En regard de chaque passage, le péager a pris soin de copier la marque.

Le corpus des marques dans les comptes du péage

La présence de marques a une répartition très inégale : sur les cinquante-trois livres de comptes et de recettes, seuls quinze comportent des marques (six livres de comptes et neuf de recettes)[16]. Parmi ceux-ci, le nombre de passages assortis de marques dans chaque livre est très variable : six livres comportent moins de dix passages avec marque, sept entre vingt et cinquante, et deux seulement en contiennent plus de cent[17]. Dix livres concernent la période allant de 1404 à 1418, cinq la période de 1432 à 1439.

Les marques sont dessinées avec un talent variable. Si les dessins sont d'une main assez assurée dans les livres de comptes et de recettes les plus anciens, ceux des années 1430 montrent une nette dégradation. En dépit de traits irréguliers et hésitants, les marques demeurent cependant identifiables par leurs caractéristiques essentielles.

Pour sept exercices, on a conservé à la fois un livre de comptes et un livre de recettes[18] : on constate alors que, si le livre de recettes comporte des marques, celles-ci n'ont pas été reportées dans le livre de compte (les passages exemptés eux-mêmes, avec ou sans marque, sont absents de certains livres de compte, alors qu'ils sont présents dans les livres de

14. Les comptes du péage de Saint-Maurice d'Agaune, étudiés par Franco Morenzoni, comportent les noms d'échantillons aléatoires de marchands ayant transité par Saint-Maurice (premiers et/ou derniers marchands passés), mais aucune marque ne leur a été associée par les péagers. *Cf.* F. Morenzoni, « Le mouvement commercial au péage de Saint-Maurice d'Agaune à la fin du Moyen Âge (1281-1450) », *Revue historique*, 585 (1993), p. 3-63.

15. Je remercie le Pr. Henri Dubois de m'avoir signalé ce document, conservé aujourd'hui aux Archives départementales de la Côte-d'Or sous la cote B 11689, et qu'il a notamment exploité (en dehors de la question des marques) dans son ouvrage *Les Foires de Chalon et le commerce dans la vallée de la Saône à la fin du Moyen Âge (vers 1280-vers 1430)*, Paris, 1976 (p. 485-493).

16. *Cf.* liste ci-dessous, en prologue aux tables.

17. 101 dans le compte de Guionet de Triviers, du 3 nov. 1406 au 30 oct. 1407, et 121 dans le livre de recettes du 3 nov. 1405 au 2 nov. 1406.

18. *Cf.* liste des exercices, n. 8.

recettes). On peut donc considérer que les livres de recettes constituaient un premier état de la mise au propre des comptes. Lors de la copie finale, les éléments jugés superflus pouvaient être éliminés : le fait que les passages exemptés et les marques aient pu alors ne pas être recopiés nous pousse à relativiser l'importance des marques dans le processus de vérification des comptes et de justification de l'exemption.

Au total, 477 passages en comportent. C'est une faible proportion du total : à titre d'exemple, le compte du 3 novembre 1406 au 30 octobre 1407 (un de ceux portant le plus de marques) comporte 2248 passages, dont 226 donnent lieu à une exemption, et parmi ceux-ci 101 seulement portent une marque (soit 44,7 % des exemptions, et seulement 4,5 % du total des passages). Il faut préciser que des marchandises non exemptées pouvaient évidemment porter une marque sans que le péager ne prenne la peine de la noter.

Le lien entre exemption et présence d'une marque fait que l'on ne rencontre que des marchands originaires des villes bénéficiant de ce privilège. Ce sont essentiellement des marchands lombards : ceux de Suse, Avigliana, Ciriè puis Chieri sont exemptés[19]. Toutes ces localités sont situées sur la route du Mont-Cenis. On trouve également quelques marchands locaux, de Chambéry et d'Annecy, mais ceux-ci étaient très minoritaires dans le grand commerce. Les Lombards les plus représentés dans ce corpus sont sans conteste ceux d'Avigliana (31 à 32 marchands) ; vient ensuite Chieri (9 à 10 marchands) ; Suse, Rivoli et Ciriè viennent loin derrière (respectivement 3, 2 et 1 marchands). Pour les Savoyards, Annecy vient en tête (8 marchands), puis Chambéry et Montmélian (2 marchands chacune).

L'ensemble du corpus compte une soixantaine de types de marque différents. Leur typologie correspond assez bien à celle esquissée par Jérôme Hayez à propos des marques présentes dans le *carteggio* Datini[20] : la croix, son éventuel support et les lettres de l'alphabet constituent les éléments principaux des marques, dans des proportions à peu près comparables. La croix domine très nettement : seuls quatre types n'en comportent pas[21], sous une forme ou une autre : à simple ou double traverse, ou de saint André le plus souvent, elle est parfois potencée. Parmi les croix il faut souligner l'absence de marques au « quatre de chiffre », dont la fortune semble postérieure à la période qui nous intéresse ici. Dans trente-huit types, soit un peu plus de la moitié, cette croix repose sur un support de formes diverses :

19. *Cf.* M.-C. Daviso di Charvensod, *I Pedaggi*..., p. 105-106

20. J. Hayez, « Un segno fra altri segni. Forme, significati e usi della marca mercantile verso il 1400 », préface à E. Cecchi, *Di mio nome e segno : marche di mercanti nel carteggio Datini, sec.* xiv-xv, Prato, 2010, p. vii-xliv, en particulier p. x-xvii à propos de la typologie. On consultera avec profit cet article, entre autres choses, pour des pistes sémiologiques quant à la présence de ces éléments graphiques dans les marques de marchands.

21. Voir les marques n° 23, 24, 27b et 61 dans les tables données en annexe de cet article.

on rencontre écu, globe, mandorle, triangle ou losange. Ces supports contiennent fréquemment d'autres éléments graphiques, fort divers (points, cercles, croix, lettres, bandeaux ou traits). Les lettres de l'alphabet, enfin, sont présentes dans dix-neuf types, soit environ 30 % des types, c'est-à-dire sensiblement moins fréquemment que dans le *carteggio*, où elles sont présentes dans environ 50 % des marques. La plupart du temps il s'agit d'une lettre unique, mais dans cinq types on trouve deux lettres, qui correspondent à chaque fois aux initiales du prénom et du nom du marchand. Lorsqu'une seule lettre est présente, elle est généralement l'initiale du prénom (huit cas) plutôt que du nom (quatre cas), tandis qu'un cas reste impossible à déterminer car le marchand Amentinus de Ambrosio, dont la marque est une lettre A surmontée d'une croix potencée, a la même initiale pour son prénom et son nom. Dans un seul cas, la marque comporte une lettre sans rapport avec le nom du marchand : la marque de Bernardus Bessuns (n° 9) comporte une lettre P.

À quelques exceptions près, un type correspond à une personne ; lorsqu'un marchand est associé à plusieurs types de marques, au cas où l'on peut observer un nombre d'occurrences suffisant, il apparaît qu'un type domine nettement[22] : le changement de type pour un passage isolé peut alors être dû à une contingence quelconque, ou à un dessin plus maladroit du péager[23]. L'observation sur une longue période montre également une stabilité de la marque pour chacun : par exemple, les passages de Martin de Ferrare, marchand d'Avigliana, sont associés à 78 reprises à la même marque entre 1404 et 1418, et une de ses lettres demandant l'exemption de ses marchandises, datée de décembre 1423, porte cette même marque[24]. On est donc bien là en présence de marques de marchands, et non de marques de marchandises[25].

Une famille de marchands d'Avigliana très active au péage de Chambéry, les Calvi, mérite que l'on s'attarde plus longuement sur son cas. On voit tout d'abord apparaître deux frères, Jean et Faciot Calvi, qui font très fréquemment transiter ensemble des convois de marchandises sous une même marque commune (on la retrouve, identique, à 74 reprises entre 1405

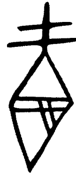
22. *Cf.* marques n° 16 (74 occurrences de 16a, une seule de 16b), et n° 27 (78 occurrences de 27a, et une seule pour 27b et 27c respectivement).

23. La marque 27c, par exemple, pourrait bien être une variante mal dessinée de la marque 27a.

24. *Cf.* marque n° 27a.

25. Une situation différente a été observée par Gilles Caster dans son étude sur le commerce du pastel à Toulouse : « Nous avons constaté, en effet, qu'un même marchand utilisait des dessins divers, quelquefois simultanément, et les changeait avec versatilité » (G. Caster, *Le Commerce du pastel et de l'épicerie à Toulouse (1450-1561)*, Toulouse, 1962, p. 71-76).

et 1418)[26]. Chaque passage mentionne leurs deux noms, et il est précisé à de nombreuses reprises qu'ils sont frères.

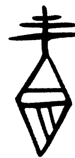


Jean et Faciot Calvi

À partir de 1417, on voit Jean et Faciot continuer à faire transiter de nombreux chargements, mais chacun sous son propre nom, et avec sa propre marque[27]. On constate alors que la marque adoptée par chacun est une simple variante de celle qui leur était commune jusqu'alors : Jean adopte une marque exactement symétrique sur un axe horizontal, tandis que Faciot ajoute simplement une troisième barre à la croix. On relève 40 occurrences de la marque de Jean Calvi entre 1417 et 1438, et 91 occurrences de celle de Faciot entre 1432 et 1438. Lors d'un passage mentionné dans le compte du 25 décembre 1434 au 10 mai 1436[28], Jean et Faciot font à nouveau transiter ensemble leurs marchandises, mais cette fois-ci, pas de marque commune : leurs deux marques sont dessinées ! Une lettre, datée de 1433, demande l'exemption du péage pour des marchandises appartenant à Jean et Faciot, et reproduit également leurs deux marques côte à côte.



Jean Calvi



Faciot Calvi

À sept reprises, entre 1432 et 1438, on voit passer sous une marque qui semble une nouvelle variante de celle des deux frères, un certain Jeannand Calvi[29] : il semble donc qu'un nouveau membre de la famille se soit joint aux activités de Jean et Faciot. Mais le dessin très maladroit et hésitant, et le fait que le prénom associé à cette marque soit parfois

26. *Cf.* marque n° 16.

27. *Cf.* marques n° 14 et 15.

28. AST, Inv. 129, F. 1/1 Mi 72, Compte d'Antoine Marcet du 25 décembre 1434 au 10 mai. 1436, f°. 17 r°.

29. *Cf.* marque n° 17.

développé (*Iohannandus*) et parfois abrégé (sous une forme semblable donc à *Iohannes*) jettent un doute sur le fait qu'il s'agisse bien d'un individu différent, et non du précédent Jean Calvi.



Jeannand Calvi (?)

Il est certain, en revanche, que les frères ont associé à leurs affaires Rumigius Calvi, sans doute un autre membre de la famille. On relève huit de ses passages associés à une marque entre 1437 et 1438. Le lien avec les frères Calvi est nettement établi : lors des deux premiers passages de Rumigius comportant une marque, ce n'est pas la sienne propre qui apparaît, mais celle de Faciot Calvi[30]. Lors des six passages suivants, il arbore sa propre marque, qui semble là encore être une variante de la marque familiale[31].



Rumigius Calvi

On a donc ici à la fois l'exemple du devenir d'une marque après la séparation d'une association, et de variations autour d'une marque familiale. Il existe d'autres exemples de « déclinaisons » d'une même marque, selon des modalités variables, dont on ne peut tirer de règle générale[32].

Le cas de Pierre Sallion, marchand d'Annecy, présente un intérêt différent : une lettre de demande d'exemption[33] nous permet de confronter

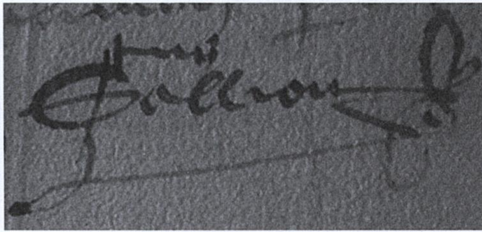
30. AST, Inv. 129, F. 17/ADS, 1 Mi 73, Livre de recettes d'Antoine Marcet, du 10 mai 1437 au 9 mai 1438, f. 26 v.

31. *Cf.* marque n° 18b.

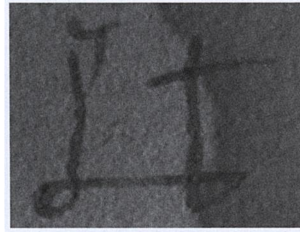
32. J. Hayez, « Un segno fra altri segni... », p. xxxiii-xxxiv, donne quelques exemples tirés du *carteggio*, ainsi que des ouvrages de P. Pelu, *I Libri dei mercanti lucchesi degli anni 1371, 1372, 1381, 1407, 1488*, Lucques, 1975, et de E. Lazzareschi, *Il Libro della comunità dei mercanti lucchesi in Bruges*, Milan, 1947.

33. ADS, 8F34.

sa signature et sa marque[34]. Ces deux éléments présentent une certaine proximité graphique : la marque semble être en effet une version stylisée de la signature, où l'on retrouve notamment le P majuscule et le trait de soulignement avec ses deux boucles aux extrémités. On serait donc en présence ici d'une marque-signature[35], et cela de façon beaucoup plus discrète que les emblèmes portant les initiales du marchand, puisque le rapport de la marque avec le nom du marchand est indécelable si l'on ne peut la confronter à la forme de sa signature. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un cas insolite, qui ne peut être généralisé, car la signature demeure très rare à cette époque dans la correspondance commerciale.



Signature de Pierre Sallion



Marque de Pierre Sallion

Détails d'une lettre de Pierre Sallion, ADS 8F34

Enfin, pour l'anecdote, on peut noter que, dans un cas exceptionnel, des armoiries ont pu être dessinées dans les comptes comme marques justifiant l'exemption : ainsi, on voit un transporteur faire passer un convoi de marchandises exemptées destinées à l'Hôtel du comte de Savoie[36], et le péager a copié une marque qui semble bien correspondre aux armes des comtes[37] ! Il s'agit, il faut le souligner, d'un cas très particulier, qui ne reflète pas une réelle perméabilité entre armoiries et marques[38].

34. *Cf.* marque n° 58.

35. On consultera avec profit à ce sujet l'étude de B. FRAENKEL, *La Signature : genèse d'un signe*, Paris, 1992, p. 268. Voir en particulier le chapitre « La signature comme totem », p. 253-278.

36. Livre de recettes de 1412-1413, f° 28v° (AST, Inv. 129, F.17/ADS, 1 Mi 73).

37. *Cf.* marque n° 24.

38. J. HAYEZ, « Un segno fra altri segni... », p. xiv-xv, montre que, dans le corpus du *carteggio* Datini, la correspondance entre armoiries et marque est exceptionnelle, ces dernières portant tout au plus un écho des armoiries, notamment dans le cas d'armes parlantes (comme la poire des Peruzzi, ou le XXX des Trenta).

L'usage des marques

Quels étaient donc la signification et l'usage de ces marques ? De nombreux statuts de métiers italiens ont imposé à leurs membres d'enregistrer leur marque, et de l'apposer sur leurs marchandises, sans utiliser d'autre signe que le leur[39]. On a conservé plusieurs listes ou « matricules » de marchands comportant leur marque : Lucques est certainement le cas le plus connu, mais Monza[40] et Milan[41] en offrent également de beaux exemples. On sait par ailleurs que ces efforts n'empêchaient pas les « fraudes » : on connaît de nombreux exemples de marchandises expédiées sous une autre marque que celle de leur propriétaire, pour éviter certaines taxes ou représailles[42]. Les juristes se sont intéressés à la question des marques : il est à noter que le premier traité de droit héraldique, le *De insigniis et armis* composé sans doute vers 1355 par l'éminent juriste Bartolo da Sassoferrato (1357), comporte un passage consacré aux marques d'artisans et de marchands et aux problèmes juridiques qu'elles soulèvent[43]. L'iconographie elle-même nous montre des balles de marchandises portant des marques, dessinées sur leur emballage. Ainsi, sur la célèbre fresque du « Bon Gouvernement » réalisée par Ambrogio Lorenzetti au Palazzo Pubblico de Sienne en 1337-1340, on distingue nettement des marques dessinées sur les balles que portent les mules d'une petite caravane de marchand. Il en est de même dans un tableau de Sano di Pietro, représentant la vision du pape Calixte III (Sienne, 1456)[44].

L'association de la série des comptes du péage de Chambéry avec une autre série documentaire nous permet d'approcher l'un des usages de ces signes. Dans les comptes des années 1430 surtout, lorsqu'un passage

39. Ainsi, vers 1330, les statuts des marchands de Monza : « Mercatores Modoetie draporum et drapi facientes in Modoestia drapos lane et quis eorum teneantur et debeant facere in suis drapis, priusquam eos dent ad follandum, et in suis ballis et ballonis suum proprium signum et ipsum tenere in eis et non mutare nec alio signatio uti in eius » (chapitre LXIII). Cité par C. SANTORO, *La Matricola dei mercanti di lana sottile di Milano*, Milan, 1940.

40. *Gli statuti della Società dei Mercanti*, Monza, 1891, donne la reproduction de 191 marques. La *Camera di commercio* de Milan a récemment fait l'acquisition du manuscrit contenant les *Statuta communitatis mercatorum Modoetiae* de 1331 et la matricule des marchands de Monza de 1326 à 1515. À l'occasion de cette acquisition, une brochure a été éditée : *Segni, mercanti e regole. Il codice trecentesco dei mercanti di Monz*, Milan, 2005.

41. C. SANTORO, *La Matricola dei mercanti*... Cet ouvrage donne à la fois le texte de la Matricule, et une série de 78 planches reproduisant la très belle série des marques des marchands inscrits, de 1393 à 1723 (p. 195-272).

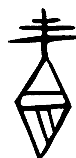
42. On trouvera plusieurs exemples dans J. HAYEZ, « Un segno fra altri segni... », p. xxxviii-xliii.

43. O. CAVALLAR, S. DGENRING, J. KIRSHNER, *A Grammar of Signs : Bartolo da Sassoferrato's Tract on Insignia and Coats of Arms*, Berkeley (CA), 1994, p. 113-114.

44. Sienne, Pinacoteca Nazionale.

donne lieu à exemption, le péager a pris soin de préciser «*ut per literam datam* [lieu], *die* [date]», en ajoutant éventuellement «*tali marcha*»: il apparaît donc que les transporteurs des marchandises présentaient des lettres attestant l'identité des propriétaires de ces biens et justifiant leur exemption. Or, certaines de ces lettres nous sont parvenues. Trois lettres de 1423 sont conservées dans la même série que les comptes eux-mêmes, à Turin, comme pièces justificatives annexes[45], et une belle série de dix-huit de ces lettres se trouve aux Archives départementales de Savoie[46]. Celles dont on peut lire la date situent l'ensemble au début des années 1430. Ces lettres, rédigées parfois en latin, parfois en langue vernaculaire, émanent de marchands d'Avigliana et d'Annecy. Elles illustrent une des fonctions des marques dans la correspondance: le *carteggio* Datini offre de multiples exemples, montrant que les marques sont notamment des signes portés au dos des lettres pour faciliter le travail des courriers; lorsqu'elles se trouvent comme ici dans le texte, il s'agit généralement d'un complément à la description des marchandises portant ces marques[47]. Dans le cas du corpus qui nous intéresse, toutes les lettres décrivent le chargement qu'elles accompagnent (nature, quantité, identité du transporteur...), et la plupart portent la marque du propriétaire, laissant entendre que le fait que les marchandises décrites portent cette marque est la preuve de leur appartenance à l'auteur de la lettre, et donc de leur exemption. Cinq de ces lettres ont également au dos, de la même main, le dessin de la marque du marchand, de façon que celle-ci soit visible lorsque la lettre était pliée. Voici la traduction de l'une des lettres[48]:

> Seigneurs péagers de Pont-de-Beauvoisin et de Chambéry, laissez passer six balles de marchandises signées de cette marque que transporte Antoine Faure, muletier, car elle est à Faciot Calvi, bourgeois d'Avigliana. Écrit à Lyon, le 20 mars de l'an mil quatre cent trente deux.



L'expression «signée de ma marque» (*signata de mea marcha*) revient dans la plupart de ces lettres. La marque portée par les balles de marchandises, authentifiée par une lettre rédigée par le marchand que le transporteur devait présenter au péager, avait donc valeur de preuve de l'appartenance de la

45. AST, Inv. 129 F. 1/ADS, 1 Mi 72 (item 41).
46. ADS, 8F34 (Fonds Claudius Bouvier).
47. J. HAYEZ, «Un segno fra altri segni...», p. xxii.
48. ADS, 8F34. Texte original: «Seignurs piaiours de Pont de Biau Voisin et de Chambeyeri, leyses passer VI balles de roba seigne a cesste marque que portet Anthonio Fauro, mulatur, quar elle est a Faciot Calvi borioys davillana. Escrit a Lion le XXe jour de mars lan M IIIIc XXXII.»

marchandise[49]. Nous voyons donc ici une mise en œuvre au quotidien de cette fonction de preuve que pouvaient assumer les marques portées sur les balles de marchandises lors d'événements plus exceptionnels, comme la perte d'une cargaison à l'occasion d'un naufrage par exemple[50].

En conclusion, le relevé des marques présentes dans les comptes du péage de Chambéry nous offre vue partielle et partiale de la présence et de l'usage des marques dans le trafic, puisque seules comptaient les marques des marchands exemptés. On entrevoit les limites de cet usage. Les marques ne semblent pas indispensables pour bénéficier d'une exemption, puisque des marchands exemptés effectuent de nombreux passages sans que jamais leur marque ne soit mentionnée[51]. Elles ne le sont visiblement pas non plus du côté du péager, puisqu'il ne prenait pas systématiquement la peine de les copier. Enfin, les marques reproduites par les péagers n'étaient sans doute pas les seules sous lesquelles voyageaient les marchandises.

Ce corpus présente en revanche l'interêt de nous donner une vision de l'usage des marques issue de la pratique, et non de textes normatifs tels que les statuts ou les matricules de marchands italiens. Sa distribution sur un temps assez long permet de constater la stabilité des marques pour un même marchand, mais aussi leur évolution, comme dans le cas de la famille Calvi. Mais, confronté à d'autres corpus de marques, il montre aussi l'extrême diversité des usages et des pratiques de celles-ci.

49. Il semble que des méreaux portant sur une face la marque d'un marchand ou d'une compagnie aient pu remplir la même fonction de preuve d'exemption. *Cf.* F. M. VANNI, *Le Tessere mercantili medievali italiane, civiche raccolte numismatiche*, Milan, 1999, p. 11.

50. Pour une aire géographique différente de celle qui nous intéresse ici, on trouve de nombreux exemples d'usage des marques dans l'article d'E. ENGEL, « Signum Mercatoris – Signum Societatis. Zeichen und Marke im Wirtschaftsleben deutscher Städte des Spätmittelalters », dans G. BLASCHITZ, H. HUNDSBICHLER, G. JARITZ éd., *Symbole des Alltags – Alltag der Symbole: Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Graz, 1992, p. 209-231. Ernest-Théodore Hamy a également rapporté un exemple d'usage des marques de marchands comme preuve de propriété pour la récupération par divers marchands de balles de marchandises échouées à la suite du naufrage d'un navire sur les côtes de Flandre : E.-T. HAMY, *Un naufrage en 1332 : documents pour servir à l'histoire des marques commerciales au XIVe siècle*, Mémoire présenté au Congrès archéologique et historique de Bruxelles en 1891, Bruxelles, 1892.

51. On peut citer l'exemple d'Odon Gononis, marchand d'Avigliana, que l'on voit bénéficier d'une exemption pour 24 passages de marchandises dans le compte de 1406-1407 sans que sa marque ne soit jamais relevée, alors que ce même compte mentionne de nombreuses marques (*cf.* n. 17).

Tables : types de marque relevés dans les comptes du péage de Chambéry

Les types de marque sont présentés selon l'ordre alphabétique du nom auquel ils sont associés, afin de faciliter la comparaison entre les marques de personnes d'une même famille (ex. : marques des Calvi). Chaque type est numéroté et illustré par un dessin au calque d'une marque représentative, exécuté d'après une photographie.

Les noms de personnes sont donnés sous la forme latine employée dans les comptes. Ces noms doivent d'ailleurs être utilisés avec précaution : non seulement la paléographie assez difficile rend leur relevé ardu, mais de plus ils étaient notés par les péagers sans caractère réellement systématique. Ainsi, les Calvi sont désignés soit comme *de Calvis*, soit comme *Calvi*, et un autre marchand est appelé *Martinus Ferrerii* dans les comptes, tandis qu'une de ses lettres nous apprend que lui-même se désignait comme *Martinus de Ferrara*.

Pour alléger la présentation, un sigle a été attribué à chaque livre de compte ou de recette. C'est à ce sigle que renvoient les indications sur le nombre d'occurrences de chaque type de marque :

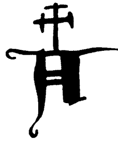
Comptes : AST, Inv. 129 F. 1 ; en microfilms aux ADS, 1 Mi 72

A1	Compte du 3 nov. 1404 au 2 nov. 1405
A2	Compte du 3 nov. 1406 au 30 oct. 1407
A3	Compte du 1er nov. 1408 au 30 oct. 1409
A4	Compte du 1er nov. 1410 au 30 oct. 1411
A5	Compte du 13 janv. 1432 au 12 janv. 1433
A6	Compte du 25 déc. 1434 au 10 mai 1436

Livres de recettes : AST, Inv. 129 F. 17 ; en microfilms aux ADS, 1 Mi 73

B1	Recettes du 3 nov. 1405 au 2 nov. 1406
B2	Recettes du 1er nov. 1411 au 30 oct. 1412
B3	Recettes du 1er nov. 1412 au 30 oct. 1413
B4	Recettes du 1er nov. 1413 au 30 oct. 1414
B5	Recettes du 1er nov. 1415 au 30 oct. 1417
B6	Recettes du 1er nov. 1417 au 30 oct. 1418
B7	Recettes du 11 mai 1436 au 9 mai 1437
B8	Recettes du 10 mai 1437 au 9 mai 1438
B9	Recettes du 10 mai 1438 au 18 janv. 1439

1. AMENTINUS DE AMBROSIO
Localité : Avigliana
1 occurrence : B1 (1405-1406)



2. LAURENCZONUS BALARDI
Localité : Avigliana
1 occurrence : B3 (1412-1413)



3. MARQUETUS BALARDI
Localité : Avigliana
1 occurrence : B5 (1415-1417)



4. POLETUS BALARDI
Localité : Avigliana
a) 2 occurrences : B1 (1415-1406)



b) 1 occurrence : A2 (1406-1407)



5. GABRIEL BALBIANI
Localité : Avigliana
8 occurrences : B1 (x 4, 1405-1406), A2 (x 4, 1406-1407)



6. JOHANNES BASARDI
Localité : Rivoli
2 occurrences : B3 (1412-1413), B5 (1415-1417)



7. JOHANNES BELLEN
Localité : Chambéry
a : 1 occurrence : B1 (1405-1406)



b : 1 occurrence : B2 (1411-1412)



8. DOMINICUS BENCI
Localité : Chambéry
9 occurrences : B1 (1405-1406)



9. BERNARDUS BESSUNS
Localité : Avigliana
1 occurrence : B3 (1412-1413)



10. MICHAEL BOVERII
Localité : Avigliana
1 occurrence : B9 (1438-1439)



11. GEORGIUS BOVAGNIER
Localité : Annecy
1 occurrence : B4 (1413-1414)



12. PETRUS BUES *ou* BUOR
Localité : Avigliana
3 occurrences : A1 (1404-1405), B1 (1405-1406), B5 (1415-1417)



13. HENRICUS CALIER
Localité : Annecy
5 occurrences : B3 (1412-1413)



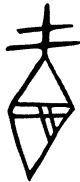
14. FACIOTUS CALVI
Localité : Avigliana
92 occurrences : A5 (x 26, 1432-1433), A6 (x 30, 1434-1436), B7 (x 19, 1436-1437), B8 (x 10, 1437-1438), B9 (x 7, 1438-1439)



15. JOHANNES CALVI
Localité : Avigliana
42 occurrences : B1 (x 8, 1405-1406), B3 (x 1, 1412-1413), B5 (x 1, 1415-1417), A5 (x 7, 1432-1433), A6 (x 11, 1434-1436), B7 (x 5, 1436-1437), B8 (x 6, 1437-1438), B9 (x 3, 1438-1439)



16. Johannes & Faciotus Calvi
<u>Localité</u> : Avigliana
a : 74 occurrences : B1 (x 27, 1405-1406), A2 (x 34, 1406-1407), A4 (x1, 1410-1411), B3 (x 5, 1412-1413), B4 (x 2, 1413-1414), B5 (x 4, 1415-1417), B6 (x 1, 1417-1418)



b : 1 occurrence : B5 (1415-1417)



17. Johannandus Calvi (?)
<u>Localité</u> : Avigliana
7 occurrences : A5 (x 4, 1432-1433), B8 (x 2, 1437-1438), B9 (x 1, 1438-1439)

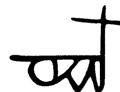


18. Rumigius Calvi
<u>Localité</u> : Avigliana
a) 2 occurrences : B8 (1437-1438) ; même marque que Faciotus Calvi (n° 14)

b) 6 occurrences : B8 (x 3, 1437-1438), B9 (x 3, 1438-1439)



19. Jorsinus Cana
<u>Localité</u> : Chieri
1 occurrence : B1 (1405-1406)



20. Anthonius de Canoto
<u>Localité</u> : Chieri
2 occurrences : A2 (1406-1407)



21. Bertinus Carme *ou* Carini
<u>Localité</u> : Chieri
3 occurrences : B1 (1405-1406), A2 (1406-1407), B5 (1415-1417)



22. Michael de Casaletis
<u>Localité</u> : Avigliana
45 occurrences : B1 (x 19, 1405-1406),
A2 (x 25 1406-1407), B2 (x 1, 1411-1412)



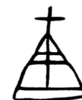
23. Johannes Cirisie
<u>Localité</u> : Montmélian
1 occurrence : B1 (1405-1406)



24. [Comte de Savoie]
1 occurrence : B3 (1412-1413)



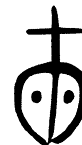
25. Guillelmus Coste
<u>Localité</u> : Annecy
6 occurrences : B7 (x 1), B8 (x 3), B9 (x 2)



26. Guillelmus [Curma]
<u>Localité</u> : Ciriè
3 occurrences : B1 (x 2, 1405-1406), A2 (x 1, 1406-1407)



27. Martinus de Ferrara *ou* Ferrerii
<u>Localité</u> : Avigliana
a) 78 occurrences : B1 (x 28, 1405-1406), A2 (x 24, 1406-1407), A3 (x 1, 1408-1409), A4 (x 1, 1410-1411) , B2 (x 2, 1411-1412), B3 (x 6, 1412-1413), B4 (x 5, 1413-1414), B5 (x 7, 1415-1417), B6 (x 4, 1417-1418)



b) 1 occurrence : B5 (1415-1417)



c) 1 occurrence : B5 (1415-1417)



28. Aymonetus Dossens
Localité : Annecy
3 occurrences : B3 (1412-1413)



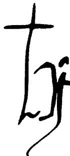
29. Jacobus Felisi
Localité : Rivoli
1 occurrence : B5 (1415-1417)



30. Justetus Ferrandi, alias Mont Rual
Localité : Suse
1 occurrence : A2 (1406-1407)



31. Bartholomeus Foyati
Localité : Chieri
1 occurrence : B1 (1405-1406)



32. Johannes Fustanerii
Localité : Chieri
1 occurrence : B1 (1405-1406)



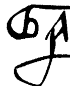
33. Melarnius Garnerii
Localité : Chieri
2 occurrences : B6 (1417-1418)



34. Raymondus Gruati
Localité : Avigliana
3 occurrences : B3 (1412-1413)



35. Guillelmus Helene
Localité : Avigliana
1 occurrence : B5 (1415-1417)



36. Guillelmus Hospitis
Localité : Annecy
4 occurrences : B5 (x 1, 1415-1417), A6 (x 3, 1434-1436)



37. Johannes Johannini de Beczano
Localité : Suse
1 occurrence : A2 (1406-1407)



38. Aymon de la Leyaz
Localité : Annecy
6 occurrences : A6 (x 2, 1434-1436), B8 (x 1, 1437-1438), B9 (x 3, 1438-1439)



39. Johannes Mabili
Localité : Avigliana
1 occurrence : A1 (1404-1405)



40. Anthonius Macaldi
Localité : Avigliana
1 occurrence : A2 (1406-1407)



41. Stephanus Maffiodi
Localité : Avigliana
3 occurrences : A1 (1404-1405), B1 (1405-1406), B3 (1412-1413)



42. Hugonetus Mistralis
Localité : Annecy
3 occurrences : B3 (1412-1413)



43. Philippus de Monteferrato
Localité : Avigliana
3 occurrences : A5 (x 1, 1432-1433), A6 (x 2, 1434-1436)



44. Gabriel Novene
Localité : Avigliana ou Chieri
8 occurrences : B1 (x 4, 1405-1406), A2 (x 1, 1406-1407), B3 (x 3, 1412-1413)



45. Dominicus Olecie
Localité : Avigliana
1 occurrence : B5 (1415-1417)



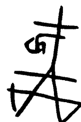
46. Guillaume Olecie de Casaletis
Localité : Avigliana
1 occurrence : B5 (1415-1417)



47. Perrinus Panicerie
Localité : Avigliana
a) 2 occurrences : A2 (1406-1407)



b) 5 occurrences : B1 (1405-1406)

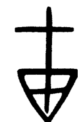


48. Pegnetus
Localité : Montmélian
1 occurrence : A2 (1406-1407)



49. Anthonius de Ponte
Localité : ?
1 occurrence : B4 (1413-1414). Même type que le n° 7 b.

50. Johannes Pugini
Localité : Avigliana
1 occurrence : A6 (1434-1436)



51. Johannes Rasseti
Localité : Avigliana
4 occurrences : B3 (x 1, 1412-1413), B5 (x 3, 1415-1417)



52. Martinus Remanczani
Localité : Avigliana
a) 1 occurrences : B1 (1405-1406)



b) 2 occurrences : A2 (1406-407)



53. Mattheus Remanczani
Localité : Avigliana
1 occurrence : B1. Même type que Martin Remanczan (n° 52 a)

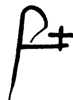
54. Guillerme de Rocignolio
Localité : Chieri
a) 1 occurrence : A1 (1404-1405)



b) 1 occurrence : B1 (1405-1406)



55. Anthonius Royer
Localité : Suse
1 occurrence : B3 (1412-1413)



56. Mattheus Rua
Localité : Avigliana
1 occurrence : B1 (1405-1406)



57. Thomas Rua
Localité : Avigliana
1 occurrence : B3 (1412-1413)



58. Petrus Sallion
Localité : Annecy
3 occurrences : A6 (x 2, 1434-1436), B8 (1437-1438)



59. Stephanus et Mattheus Sartoris
Localité : Chieri
1 occurrence : B1 (1405-1406)



60. MATTHEUS SARTORIS
<u>*Localité*</u> : Chieri
2 occurrences : B3 (1412-1413), B5 (1415-1417)



61. PERRONETUS SARTORIS
<u>*Localité*</u> : Avigliana
1 occurrence : B2 (1411-1412)



62. JOHANNES VASTALLE
<u>*Localité*</u> : Avigliana
1 occurrence : B8 (1437-1438)



63. MARTINUS VIGNOTI
<u>*Localité*</u> : Avigliana
4 occurrences : B2 (1411-1412), B3 (1412-1413), B5 (x 2, 1415-1417)



Marjorie BURGHART – EHESS (pôle de Lyon); CIHAM UMR 5648

Signata de mea marcha: les marques de marchands dans les comptes du péage de Chambéry (XVe siècle)

Au début du XVe siècle, les comptes du péage de Chambéry (Savoie, France), particulièrement détaillés, comportent parfois le dessin des marques dessinées sur les balles pour justifier leur exemption. Ce corpus d'une soixantaine de marques différentes permet une approche de la typologie formelle des marques de marchands (la croix, son support et les lettres de l'alphabet en sont les principaux éléments graphiques récurrents), mais aussi de leur éventuelle évolution, voire dans un cas exceptionnel la proximité graphique d'une marque avec une autre forme d'identification, la signature de son possesseur. Une série de lettres de demande d'exemption, associées aux comptes, vient compléter le large panorama de l'usage pratique des marques.

Chambéry – Savoie – marques de marchand – comptes – péages

Signata de mea marcha : Merchants'Marks in the Chambéry Toll Accounts (Fifteenth Century)

At the beginning of the fifteenth century, the especially detailed accounts of the Chambéry toll (Savoy, France) sometimes bear a sketch of the merchants'marks that were drawn on the balls, to justify their exemption from the toll rights. This *corpus* of about sixty different marks offers an insight into their formal typology (the cross, its support, and letters of the alphabet are the main recurring graphical elements), but also their evolution, and even in one exceptional case the similar graphical features of a merchant's mark and another identification device, his signature. A series of letters, linked to the accounts and requesting exemption from the toll rights, sheds further light on the wide range of practical uses of the merchants'marks.

Chambéry – Savoy – merchant's marks – accounts – tolls

Médiévales 66, printemps 2014, p. 159-178

Marcelo Cândido da Silva

L'« économie morale » carolingienne (fin VIIIe-début IXe siècle)

Le monde franc a dû faire face entre la fin du VIIIe et le début du IXe siècle à une série de crises alimentaires [1] : d'après un bilan dressé par Franz Curschmann en 1900, sept famines sont mentionnées dans les sources de la deuxième moitié du VIIIe siècle et vingt-sept dans celles du siècle suivant [2]. Quelques chroniqueurs carolingiens dressent un tableau assez sombre de ces famines, en faisant état par ailleurs de cas de cannibalisme : l'*Anonyme Mosellan* affirme que la famine qui eut lieu en 793 « s'accrût tellement en raison de nos péchés qu'elle poussa les hommes non seulement à se nourrir de choses immondes, mais à manger d'autres hommes, les frères d'autres frères et les mères leurs enfants [3] ». On retrouve d'autres cas de cannibalisme dans les sources du IXe siècle : les *Annales de Fulda* (850) ; les *Annales de Sainte-Colombe de Sens*, les *Annales d'Angoulême* et les *Annales de Xanten* (868) ; les *Annales d'Augsbourg* et les *« Gesta » de l'Église de Sens* (896) [4]. Ces récits sont peu précis sur le contexte de ces crises alimentaires et laissent souvent l'impression qu'elles auraient atteint l'ensemble de la population. Confrontés aux chiffres de l'inventaire du domaine royal

1. Une première version de cet article a été publiée au Brésil en 2005, dans les Mélanges offerts à Daniel Valle Ribeiro, Professeur d'Histoire Médiévale à l'Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), au Brésil. Je remercie Dominique Iogna-Prat, Laurent Feller et Jean-Pierre Devroey pour leur lecture et leurs suggestions.

2. F. CURSCHMANN, *Hungernöte im Mittelalter. Ein Beitrag zur deutschen Wirtschaftsgeschichte des 8. bis 13. Jahrhunderts*, Leipzig, 1970 (1re éd., 1900), p. 82.

3. *Annales Mosellani* : « Famis vero, quae anno priori caepit, in tantum excrevit, ut non solum alias immundicias, verum etiam, peccatis nostris exigentibus, ut homines homines, fratres fratres ac matres filios comedere coegit » (éd. J. M. LAPPENBERG, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, Hanovre, 1859, p. 494-499, ici p. 498).

4. Voir à ce sujet P. BONNASSIE, « Consommation d'aliments immondes et cannibalisme de survie dans l'Occident du haut Moyen Âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 44 (1989), p. 1035-1056.

d'Annapes (Nord) sur les rendements frumentaires (de 1 à 1,8 pour 1, selon les céréales), ils ont conforté, en ce qui concerne le haut Moyen Âge, l'image d'une économie rurale fermée, avec de grosses déficiences techniques et incapable de nourrir convenablement la population. L'interprétation des données de l'inventaire d'Annapes a fait couler beaucoup d'encre[5] et, malgré des débats parfois vifs[6], un consensus semble se construire chez les historiens autour de la description d'une économie rurale carolingienne dont les surplus agricoles seraient intégrés à un circuit d'échanges régionaux[7]. Chez certains archéologues le scénario est plus nuancé : des fouilles ont mis au jour une importante activité commerciale dans les villes de l'époque mérovingienne, en contraste avec l'absence de traces d'une activité économique significative pour les VIIIe-IXe siècles[8]. Chris Wickham, en utilisant lui aussi des données archéologiques (en l'occurrence, l'incidence de céramiques), a montré l'existence d'une dynamique commerciale dans des espaces certes restreints par rapport à l'époque romaine tardive, mais qui concernaient aussi bien des produits de grand luxe que des produits de basse qualité[9].

Une probable chute de l'efficacité agricole sous le grand domaine – position aujourd'hui minoritaire chez les historiens et qui reste par ailleurs une hypothèse à démontrer – ne paraît pas un argument décisif pour expliquer un plus grand nombre de mentions de famine dans les sources du IXe siècle (27) que dans celles du VIIIe (7) ou du Xe siècle (10 mentions). Toujours est-il que les mentions de famine sont loin d'être exhaustives (et elles ne le seront pas avant le XIIIe siècle), que la description qu'elles donnent

5. Voir, notamment, la polémique autour des données avancées par Georges Duby, et dont on retrouve un très bon aperçu dans J.-P. Devroey, *Économie rurale et société dans l'Europe franque*, Paris, 2003, p. 116-117.

6. C'est notamment le cas de la polémique autour de la lecture fiscaliste des polyptyques.

7. Il y a une description de ces débats dans O. Bruand, « Le poids de l'historiographie », dans *Voyageurs et marchandises aux temps carolingiens. Les réseaux de communication entre Loire et Meuse aux VIIIe et IXe siècles*, Bruxelles, 2002, p. 15-38 ; voir aussi M. McCormick, *Origins of the European Economy. Communication and Commerce, AD 300-900*, Cambridge, 2001, p. 6 *sq* ; en ce qui concerne l'importance des moulins à eau, voir H.W. Böhme, « Wassermühlen im frühen Mittelalter », dans A. Böhme éd., *Die Regnersche Mühle in Bretzenheim. Beiträge zur Geschichte der Wassermühle*, Bretzenheimer Beiträge zur Geschichte I, Mainz, 1999, p. 26-55.

8. Voir J. Henning, « Early European towns : the way of the economy in the Frankish area between dynamism and deceleration, 500-1000 AD », dans *Post-Roman towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium. 1. The Heirs of the Roman West*, Berlin, 2005, p. 3-40 (p. 22-26). Et aussi, du même auteur, « Strong rulers-weak economy ? Rome, the Carolingians and the archeology of slavery in the first millenium AD », dans J. Davis et M. McCormick éd., *The Long Morning of Medieval Europe : New Directions in Early Medieval Studies*, Aldershot/Burlington, 2008, p. 33-52.

9. C. Wickham, *Framing the early Middle Ages. Europe and the Mediterranean, 400-800*, Oxford, 2005, p. 693-824 (p. 819-824).

de la situation est très marquée par une perspective eschatologique[10]. Par ailleurs, n'oublions pas que les famines ne constituent pas une exclusivité du monde carolingien, ni du haut Moyen Âge. Grégoire de Tours indique, par exemple, et pour une période de sept années comprises entre 584 et 591, une grande famine (585), deux épizooties (584 et 591), mais aussi des récoltes insuffisantes au niveau local (584, 585, 586 et 591), le tout marqué par les poussées successives de la Peste de Justinien[11]. D'une façon générale, les rendements frumentaires en Europe occidentale sont restés à des niveaux assez médiocres, et cela au moins jusqu'à la Révolution industrielle : la dernière grande famine en date dans cette région a eu lieu en Irlande vers 1845-1849. Plus important encore, Amartya Sen a montré, à partir notamment de la grande famine irlandaise, que « le phénomène de la faim n'entretient pas seulement des relations avec la production de biens alimentaires et le développement de l'agriculture, mais aussi avec l'ensemble du fonctionnement économique et, dans une perspective encore plus large, avec tout le contexte politique et social qui influence, par des biais divers, la capacité des individus à se procurer de quoi manger et à entretenir leur santé[12] ». L'importance du travail d'Amartya Sen en ce qui concerne le haut Moyen Âge n'est pas d'avoir proposé un modèle d'interprétation des famines, mais d'avoir montré que celles-ci ne sont pas nécessairement liées à des conjonctures de pénurie et de rétraction économique. Guy Bois, par exemple, associait les crises de subsistance avant l'an mil à la faiblesse des récoltes, au cloisonnement des marchés, le tout dans un contexte de faible

10. Voir V. VANDENBERG, « *Fames facta est ut homo hominem comederet* : l'Occident médiéval face au cannibalisme de survie (v^e-xie siècle) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 86/2 (2008), p. 217-272. L'auteur s'interroge sur la récurrence du thème du cannibalisme dans les sources médiévales, en mettant en lumière un « sensationnalisme » et une volonté d'instrumentalisation qui auraient pu être à l'origine d'une telle récurrence.

11. Un lien étroit entre les poussées de la peste et les famines aux VIe et VIIe siècles, quoique vraisemblables, sont difficiles à démontrer, au moins en ce qui concerne la Gaule, alors que pour l'Orient les témoignages ne manquent pas : voir M.G. MORONY, « "For Whom Does the Writer Write ?" The First Bubonic Plague Pandemic According to Syriac Sources », dans L. K. LITTE éd., *Plague and the End of Antiquity. The Pandemic of 541-750*, Cambridge, 2007, p. 59-86. Cependant, M. Kaplan ne croit pas que la Peste de Justinien ait perturbé durablement l'évolution économique et sociale de l'Empire : *Les Hommes et la terre à Byzance du VIe au XIe siècle*, Paris, 1992, p. 461. Sur la Peste de Justinien, voir L. K. LITTLE, « Life and Afterlife of the First Plague Pandemic », dans ID., *Plague and the End of Antiquity*..., p. 3-32 ; et aussi l'article classique de J. LE GOFF et J.-N. BIRABEN, « La peste dans le haut Moyen Âge », *AnnalesESC*, 24/6 (1969), p. 1484-1510 ; et celui, plus récent, de F. AUDOIN-ROUZEAU, « Le rat noir (Rattus rattus) et la peste dans l'Occident antique et médiéval », *Bulletin de la Société de Pathologie Exotique*, 92 (1999), p. 422-426, qui soutient l'existence d'un lien entre la diffusion de la peste, la présence des rats noirs et les axes commerciaux du VIe siècle.

12. A. SEN, *Un nouveau modèle économique. Développement, justice, liberté*, Paris, 2000, p. 217. Voir aussi, du même auteur, l'ouvrage sur la famine devenu classique : *Poverty and Famines : An Essay on Entitlements and Deprivation*, Oxford, 1982.

spéculation céréalière[13]. On arrive aujourd'hui à dissocier les famines et les disettes du haut Moyen Âge de l'image des paysans qui étaient obligés de « labourer la terre de leurs propres mains » (Georges Duby). L'époque carolingienne est à l'origine d'une « première croissance européenne[14] », dont l'ampleur, mais non l'existence, fait encore débat. Et les famines de cette période sont considérées davantage aujourd'hui comme des « accidents de la croissance », les expressions d'une disproportion entre une population en croissance rapide et une structure économique rigide, notamment sur les grands domaines[15]. Sous un angle encore plus optimiste, Pierre Bonnassie soutient que le combat contre la faim a poussé aussi les hommes à produire mieux, c'est-à-dire à perfectionner les techniques et les pratiques agricoles en introduisant de manière pragmatique des améliorations dans leur outillage et surtout dans leurs façons culturales. Des progrès peu spectaculaires et lents à se diffuser selon lui (et aussi difficiles à mesurer, ajoutons-le), mais décisifs dans le devenir de l'économie occidentale[16]. Toujours est-il que les évidences présentées par les annales et par les chroniques des VIIIe-IXe siècles sont trop minces pour qu'à partir d'elles on puisse établir un lien de cause à effet entre les famines et la faiblesse technique de l'agriculture rurale carolingienne.

Il y a un autre angle sous lequel l'étude des famines peut être menée, où les indices sont d'ailleurs plus aisés à trouver, même si les polémiques ne sont pas moins importantes : c'est celui des mesures prises par les princes carolingiens pour faire face aux crises alimentaires. Entre le VIIIe et le IXe siècle, Pépin le Bref (768), Charlemagne (814), Louis le Pieux (840), Charles le Chauve (877) et Carloman II (884) ont publié une série de textes normatifs, appelés « capitulaires » par les éditeurs des *Monumenta Germaniae Historica* (MGH), qui prévoyaient des mesures destinées à contrer les crises alimentaires.

Renée Doehaerd affirme que, sous les Carolingiens, c'est peut-être parce que les crises alimentaires ont pris plus d'ampleur que le pouvoir royal a voulu « inventer » des solutions au problème : les prescriptions des messes, des jeûnes et des aumônes étaient le signe du désespoir des gouvernants carolingiens confrontés à des problèmes qu'ils ne parvenaient pas

13. G. Bois, « Sur les crises économiques médiévales », *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 16-17 (1995-1996), p. 61-69 (p. 63-64).

14. Voir P. Toubert, *L'Europe dans sa première croissance. De Charlemagne à l'An Mil*, Paris, 2004.

15. P. Toubert, « La part du grand domaine dans le décollage économique de l'Occident (Ve-Xe siècles) », dans *La Croissance agricole du haut Moyen Âge*, Auch, 1990 (Flaran 10), p. 53-86 (p. 64) ; A. Verhulst, « Economic Organisation », dans R. McKitterick éd., *The New Cambridge Medieval History*, Londres, 2008, p. 481-509 (p. 488).

16. P. Bonnassie, « Consommation d'aliments immondes... ».

à résoudre[17]. D'un autre côté, à partir de son analyse de l'administration des grands domaines, Jean-Pierre Devroey soutient l'existence, à l'époque carolingienne, d'une «politique économique» cohérente. Adrian Verhulst, quant à lui, ne voit pas dans les ingérences des Carolingiens en «matière économique» le fruit d'une stratégie à long terme, mais seulement la réponse pragmatique à des problèmes concrets et ponctuels. Il manquerait dans l'«économie carolingienne» la planification et une vision à long terme: pragmatiques, de telles mesures seraient uniquement inspirées par des situations concrètes. Trop hétérogènes, les mesures adoptées par le roi carolingien ne seraient pas l'expression d'une «agrarian policy»: d'un côté, il y auraient les prescriptions «purement religieuses» (messes, prières), assorties d'appels à la charité et, de l'autre, le combat contre la spéculation et l'usure, aussi bien que l'établissement des *maxima* pour les prix et les *minima* pour le poids du pain[18]. L'analyse de Verhulst repose sur une distinction entre «prescriptions religieuses» et «prescriptions économiques» qui n'aurait un sens que dans une ambiance marquée par une distinction assez nette entre le fait économique et le fait religieux. Et rien n'indique que cela fût le cas du monde franc du haut Moyen Âge.

Il faut une vision d'ensemble de ces mesures à première vue disparates et qu'on retrouve dans trois capitulaires promulgués par Charlemagne entre la fin du VIII[e] et le début du IX[e] siècle: le *Capitulare episcoporum* (*ca* 779), le capitulaire de Francfort (794) et le capitulaire de Nimègue (806). Cette vision d'ensemble pourra nous aider à aller au-delà du constat sur le «désespoir» qui les aurait inspirées, en essayant de voir s'il n'y aurait pas suffisamment de points communs entre ces mesures, ou peut-être même une ligne directrice majeure dans le traitement du phénomène. Bien entendu, une vision d'ensemble peut facilement conduire à des conclusions qui soulignent nécessairement la cohérence des éléments étudiés.

Peut-on pour autant parler d'une «politique économique» des princes carolingiens ? La première question qui se pose donc est de savoir si l'on peut, oui ou non, utiliser le terme «économie» pour le Moyen Âge, particulièrement pour ce qui est de ses premiers siècles. À en juger uniquement par les titres d'un grand nombre d'ouvrages consacrés à la période, la réponse serait affirmative: *The Medieval Economy and Society* (Michael Postan, 1976), *L'Économie médiévale* (Michel Le Mené, 1977), *L'Économie médiévale* (Philippe Contamine *et alii*, 1997), *Origins of European Economy* (Michael McCormick, 2002), *The Carolingian Economy* (Adriaan Verhulst, 2002) n'en constituent que quelques exemples. Pourtant, que ce soit comme une sphère à part entière de la vie sociale (*Wirtschaft*) ou comme

17. R. DOEHAERD, *Le Haut Moyen Âge occidental: économies et sociétés*, Paris, 1971, p. 62.
18. A. VERHULST, *The Carolingian Economy,* Cambridge, 2002, p. 126-128.

une discipline (*Ökonomie*), l'existence d'une « économie » au Moyen Âge n'est pas près de faire l'unanimité parmi les médiévistes, même si certains utilisent les outils de l'analyse économique traditionnelle pour étudier la période médiévale, comme, par exemple, Harry Miskimin dans plusieurs articles sur le mouvement des prix en France entre 1295 et 1395 et sur les poids et les mesures à l'époque de Charlemagne[19], où il applique à des périodes très distinctes des instruments de l'histoire monétaire.

L'une des contributions le plus importantes sur ce sujet a été donnée par Karl Polanyi dans *La Grande Transformation*, un ouvrage qui constitue une des critiques les plus dures à l'égard des partisans de l'idée que le marché peut se réguler lui-même. Dans ce livre, il est plutôt question de trois « grandes transformations » : la première, l'ascension du libéralisme de marché, c'est-à-dire une réponse aux perturbations nées de l'industrialisation ; la deuxième, l'effondrement de l'ordre économique après la Première Guerre mondiale et l'ascension du fascisme ; la troisième, le retour de l'État aux commandes de l'économie. La notion d'« encastrement » constitue l'axe autour duquel s'organise la réflexion de Karl Polanyi. Celui-ci affirme que la notion d'« économie » est le fruit d'une évolution historique récente, qui se serait traduite par le fait que les phénomènes économiques peuvent être séparés de la société et constituer, en même temps, un système distinct auquel les autres domaines de la vie sociale doivent être soumis. Avant cette évolution, au XIXe siècle, les phénomènes économiques ne se distingueraient pas des autres phénomènes sociaux, ils ne seraient pas un monde distinct, un système, mais ils se trouveraient « encastrés » (*embedded*) dans le tissu social[20].

Comme l'a soutenu Maurice Godelier, c'est à Karl Polanyi que revient le mérite d'avoir montré que l'économique n'occupe pas, dans les sociétés et dans l'histoire, les mêmes lieux et les mêmes rapports sociaux, et qu'il change de forme selon qu'il est ou non « encastré » dans le fonctionnement des rapports de parenté ou des rapports politico-religieux[21]. L'influence des idées de Polanyi sur les médiévistes est considérable : on peut citer, à ce titre, l'étude de Jacques Le Goff sur les rapports tendus entre l'économie et la religion au Moyen Âge, dans lesquels les interdits religieux apparaissent comme un frein au développement de l'économie médiévale[22]. L'approche

19. H. Miskimin, *Cash, Credit and Crisis in Europe, 1300-1600*, Londres, 1989.

20. K. Polanyi, *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, 1983 (1re éd., 1944).

21. M. Godelier, *L'Idéel et le matériel. Pensée, économies, sociétés*, Paris, 2010 (1re éd., 1984), p. 31.

22. *La Bourse et la vie*, Paris, 1986 ; on retrouvera ce thème, bien que traité à partir d'une approche radicalement distincte, dans le point de vue publié par V. Toneatto, « La richesse des Franciscains. Autour du débat sur les rapports entre économie et religion au Moyen Âge », *Médiévales*, 60 (2011), p. 187-202.

de Polanyi a donc été utilisée maintes fois pour nier l'existence d'une économie médiévale, ou pour délégitimer les études qui portent sur le champ de l'économique pour l'histoire du Moyen Âge : l'histoire culturelle serait seule légitime ou seule apte à rendre compte de l'intégralité des processus régissant la vie humaine[23]. D'après Jean-Yves Grenier, l'opposition que Polanyi construit entre les formes « anthropologiques » de l'échange (réciprocité, redistribution, administration domestique), qui caractérisent tous les systèmes économiques jusqu'à la fin de la féodalité en Europe occidentale, et le système du marché autorégulateur – ou plutôt les dérivés pervers de ce système utopique –, qui s'impose à partir du XIXe siècle, n'est guère appropriée[24]. En ce qui concerne le haut Moyen Âge, Laurent Feller a montré, dans un article sur la formation des prix, que les comportements à l'égard de la richesse, de sa production et de sa transmission peuvent aussi être analysés en termes de comportements rationnels, que l'on parle en finalité ou en valeur ; et que le calcul économique a bel et bien existé dans cette période, à côté des comportements imposés par l'organisation sociale et familiale comme par les obligations religieuses et morales[25].

La défense d'une « imbrication » des phénomènes économiques dans le tissu social a parfois pris chez les médiévistes la forme de l'affirmation du caractère symbolique, voire même allégorique, de tous les aspects de ces sociétés. C'est vrai pour la tentation de ne voir dans le jardin préconisé par le capitulaire *De villis*, par exemple, qu'une métaphore du jardin d'Éden[26]. C'est vrai aussi pour ceux qui ont vu dans les polyptyques uniquement des instruments de conservation, des textes théoriques complètement dissociés des nécessités pratiques de la gestion foncière[27]. L'utilisation systématique et quelque peu indistincte du « merveilleux » a parfois empêché qu'on voie

23. L. Feller, « Sur la formation des prix dans l'économie du haut Moyen Âge », *Annales HSS*, 66/3 (2011), p. 627-661 (p. 628). Voir aussi « Peut-on parler d'une valeur chrétienne des choses ? », conférence donnée lors de la Journée d'études « Ecclésiologie et histoire sociale : le problème de l'"économie" chrétienne dans l'Occident médiéval », organisée par Dominique Iogna-Prat à l'Université Paris 1, le mercredi 26 janvier 2011.

24. J.-Y. Grenier, « Consommation et marché au XVIIIe siècle », *Histoire & Mesure*, 10 (1995), p. 371-380 (p. 379).

25. L. Feller, « Sur la formation des prix dans l'économie du haut Moyen Âge », p. 629.

26. Comme l'a montré J. Favier, le capitulaire *De villis* n'est pas un jeu littéraire comparable à celui de l'Académie palatine, où chacun se prenait pour un auteur de l'Antiquité, pour un personnage biblique ou de la mythologie. Consacré aux obligations administratives des *iudices* royaux, à l'élevage des chevaux, à la protection des juments, à la conservation des constructions ou à la gestion du personnel agricole ou domestique, ce capitulaire ne permet pas qu'on y voie autre chose qu'une directive envoyée aux administrateurs des domaines royaux. J. Favier explique la longue liste de cultures mentionnées dans le capitulaire *De villis* comme un ensemble de plantes qu'on pouvait cultiver, sans y être pour autant obligé (J. Favier, *Charlemagne*, Paris, 1999, p. 376).

27. R. Fossier, *La Terre et les hommes en Picardie jusqu'à la fin du* XIIIe *siècle*, vol. I, Paris, 1968, p. 223.

dans ces textes une dimension de gestion des biens fonciers qui était tout de même présente dans leur élaboration et dont témoignent, dans le cas des polyptyques, les révisions dont ils étaient l'objet.

Le *Capitulare episcoporum* (ca 779)[28]

Le *Capitulare episcoporum* est le premier texte normatif du règne de Charlemagne dont nous disposons à prévoir des mesures spécifiques contre le manque de denrées alimentaires. À aucun moment, le texte ne fait référence à la « famine », même si l'on peut déduire que c'est bien de cela qu'il s'agit, car il est question de *pauperes famelicos* qui doivent être nourris jusqu'à la prochaine récolte. À en croire la datation proposée par Hubert Mordek pour ce capitulaire, ce dernier aurait été contemporain d'une « grande famine » qui aurait atteint la *Francia* en 779 et dont font état les *Annales de Lorsch*[29]. Cependant, au lieu de parler de « famine », le capitulaire fait référence à des *praesenti tribulationes*, des « tribulations actuelles ». Ce qualificatif est important car, à partir de lui, découlent les mesures préconisées par le texte : on ordonne que chaque évêque dise trois messes ; ceux-ci doivent aussi chanter trois psaumes ; chaque prévôt a la responsabilité de faire dire trois messes, tandis que les moines, les sœurs et les chanoines, doivent chanter trois psaumes. De plus, les évêques, les moines, les moniales, les chanoines et leurs dépendants sont appelés à faire deux jours de jeûne. Les évêques, les abbés et les abbesses devraient aussi donner une livre d'argent comme aumône, les moyennement fortunés (*mediocres*), une demi-livre, et les plus simples (*minores*), cinq sous. Évêques, abbés et abbesses étaient aussi priés de s'occuper de quatre victimes de la famine (ou moins, selon leurs possibilités), et de les assister jusqu'à la prochaine récolte.

28. A. Borétius avait daté ce capitulaire de 780 : F. L. Ganshof quant à lui indique la période comprise entre le 25 décembre 792 et le 7 avril 793 comme la date probable de publication du *Capitulare episcoporum* (« Note sur deux capitulaires non datés de Charlemagne », *Miscellanea Léon Van der Essen*, vol. I, Louvain, 1947, p. 122-133). Hubert Mordek, dans un article paru en 1995, avait suivi la position de Ganshof (Bibliotheca capitularium regum Francorum manuscripta. *Überlieferung und Traditionszusammenhang der fränkischen Herrschererlasse*, Munich, 1995, p. 402). Cependant, dans un de ses derniers travaux, Mordek est revenu sur ses positions en choisissant de dater le texte vers 779 : « Karls des Großen zweites Kapitular von Herstal und die Hungersnot der Jahre 778/779 », *Deutschès Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 61 (2005), p. 1-52.

29. *Annalium Laureshamensium Pars Altera*, 12 : « Fames vero magna et mortalitas in Francia ; et domus rex sedit in Wormacia » (MGH, Scriptorum, t. 1, éd. G. Pertz, Hanover, 1876). Comme l'a remarqué Fritz Curschmann, il est bien difficile de déterminer précisément l'ampleur géographique de cette famine, puisque toutes les annales semblent avoir puisé dans une même source. *Ann. Lauresham.* S. S. I, 31 (= *Ann. Mosell.* = *Ann. Alam.* = *Ann. Sangall. maior. u. breves*) : « Fames vero magna et mortalitas in Francia » ; *Ann. Colonienses ed. Wattenbach : eccl. metropolit. Colon. Codices manuscripti*, p. 127 : « Fames magna ».

Les obligations envers les victimes de la disette ne se restreignaient pas aux clercs, ou plus précisément aux évêques, comme pourraient le laisser supposer le titre du capitulaire. Il revenait aux comtes et aux laïcs plus aisés de donner aux misérables une livre d'argent, tandis que les moins aisés devraient contribuer avec une demi-livre. Les vassaux qui avaient 200 dépendants devraient donner aussi une demi-livre, ceux qui avaient 100 dépendants, cinq sous, et ceux qui en avaient 50 ou 30, une once. En plus des aumônes, les laïcs, les clercs, aussi bien que leurs dépendants, étaient appelés à faire deux jours de jeûne. Ceux qui le pourraient devraient aussi accueillir les victimes de la famine[30]. On a parfois voulu réduire ce texte à un vrai «cabinet de curiosités» avec l'appel au jeûne, aux messes et aux aumônes comme des instruments pour combattre la famine, et on n'a pas suffisamment prêté attention au fait que le combat contre les *praesenti tribulationes* mobilise une description des diverses catégories de la société carolingienne, et surtout une «feuille de route» assez circonstanciée des obligations de chaque catégorie qui y est nommée. Bien entendu, il y a peut-être derrière toutes ces mesures le constat selon lequel la racine de ces tribulations est d'ordre spirituel. Toujours est-il que les obligations établies par le capitulaire prennent en compte les diverses catégories sociales de la société carolingienne, les liens et les obligations entre elles. Il n'y a pas que du symbolisme dans ce texte qui constitue pourtant un portrait des hiérarchies et une définition des obligations entre les divers groupes sociaux.

Il ne faut pas réduire la législation carolingienne à une dimension purement symbolique. C'est souvent le cas lorsqu'il s'agit des capitulaires – nous avons mentionné plus haut le cas du capitulaire *De villis*. Cela a empêché que l'on identifie, dans les mesures prises par Charlemagne et par ses successeurs, des liens avec les pratiques sociales que les premières prétendaient modeler. Ou encore, on est resté dubitatif par rapport à la

30. *Capitulare episcoporum* (v. 779): «Capitulare qualiter institutum est in hoc episcoporum consensu: id est ut unusquisque episcopus tres missas et psalteria tria cantet, unam pro domno rege, alteram pro exercitu Francorum, tertiam pro presenti tribulatione; presbiteri vero unusquisque missas tres, monachi et monachae et canonici unusquisque psalteria tria. Et biduanas omnes faciant, tam episcopi, monachi et monachae atque canonici, atque eorum infra casatum homines, vel qui potentes sunt. Et unusquisque episcopus aut abbas vel abbatissa, qui hoc facere potest, libram de argento in elemosinam donet, mediocres vero mediam libram, minores solidos quinque. Episcopi et abbates atque abbatissae pauperes famelicos quatuor pro isto inter se instituto nutrire debent usue tempore messium; et qui tantum non possunt, iuxta quod possibilitas est, aut tres aut duos aut unum. Comites vero fortiores libram unam de argento aut valentem, mediocres mediam libram; vassus dominicus de casatis ducentis mediam libram, de casatis centum solidos quinque, de casatis quinquaginta aut triginta unciam unam. Et faciant biduanas atque eorum homines in eorum casatis, vel qui hoc facere possunt; et qui redimere voluerit, fortiores comites uncias tres, mediocres unciam et dimidiam, minores solidum unum. Et de pauperes famelicos, sicut supra scriptum est, et ipsi faciant. Haec omnia, si Deo placuerit, pro domno rege et pro exercitu Francorum et praesente tribulatione missa sancti Iohannis sit completam.»

capacité des Carolingiens à prendre en compte des éléments de la pratique dans la mise en œuvre des mesures administratives.

Les mesures adoptées dans le *Capitulare episcoporum* avaient probablement autant pour but de soulager la souffrance des victimes que de promouvoir le bien, et ainsi attirer la bienveillance divine envers le royaume, mais aussi de conforter la hiérarchie sociale. Il est très difficile, voire inutile, de vouloir isoler chacun de ces éléments. Il ne s'agissait pas de mesures de désespoir nées de l'échec de toutes les autres, mais bel et bien de dispositions vraisemblablement choisies comme une première option pour résoudre les « tribulations actuelles ».

Même si le monopole sacerdotal en ce qui concerne la liturgie est maintenu, il n'y avait pas dans ce texte, à l'exception des messes et des psaumes, de mesures spécifiques pour les laïcs et d'autres pour les clercs. On voit bien que l'objectif de cette législation était de maintenir un ordre social auquel devaient contribuer toutes les catégories de la société carolingienne nommées par le texte : le roi, les guerriers, les évêques, les puissants laïcs et ecclésiastiques. Il est important de souligner que le jeûne et les aumônes étaient des obligations communes à l'ensemble de la société, aussi bien des clercs que des laïcs. Bien qu'il a été appelé *Capitulare episcoporum* (ce n'est pas le seul cas de titre attribué par les éditeurs du XIXe siècle[31]), ce texte a été établi par le roi – ce qui veut dire qu'il avait la force d'une loi – « en conformité avec les évêques ». Le titre explique qu'on a peut-être trop insisté sur le prétendu exotisme d'une situation où les évêques essayaient de résoudre le problème de la famine. Ceux qui ont rédigé le capitulaire ne croyaient pas que les clercs étaient les seuls à œuvrer pour la fin des « tribulations présentes ». Par ailleurs, la présence du roi et des grands indique aussi que les dispositions adoptées auraient force de loi. Le pouvoir royal était le garant de ces dispositions qui s'appliquaient aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'Église. C'est d'ailleurs un mouvement semblable à celui qu'on voit amorcé par Charlemagne dans le capitulaire de Herstal, où la dîme devient une contribution obligatoire imposée par le droit public[32]. Les problèmes de l'approvisionnement sont bel et bien pris en considération : tout en faisant chanter des prières, des hymnes et en pratiquant le jeûne, on essaie de garantir la survie des faméliques jusqu'à la prochaine récolte.

31. On pourrait citer aussi l'ensemble de textes royaux mérovingiens qu'A. Borétius a appelé *Capitularia Merowingica*.

32. J.-P. Devroey, « Dîme et économie des campagnes à l'époque carolingienne », dans R. Viader éd., *La Dîme dans l'Europe médiévale et moderne*, Actes des XXXe journées internationales d'histoire de l'Abbaye de Flaran, Toulouse, 2010, p. 37-62 (p. 38).

Le capitulaire de Francfort (794)

Les années 792-793 ont été le scénario d'une importante famine, dont l'étendue géographique a été très importante, à en croire les annales franques[33], et qui, par ailleurs, aurait donné lieu à des cas de cannibalisme, d'après l'*Anonyme Mosellan*[34]. Publié à la suite de cette famine, en juin 794, le capitulaire de Francfort établit un «juste prix» pour les céréales et pour le pain. Malgré le contexte d'une famine qui a eu probablement plus d'ampleur que celle de 779, le texte parle d'abord de «disette» (*carestia*). Au contraire d'autres textes normatifs carolingiens discutés et approuvés lors d'une assemblée mixte de puissants laïcs et ecclésiastiques, le capitulaire de Francfort est paru lors d'un synode convoqué par le roi[35]. Il peut paraître paradoxal qu'un texte publié lors d'une assemblée ecclésiastique contienne, en plus des dispositions sur les questions doctrinales, telles que l'adoptianisme et le culte des images, des règlements sur le prix des denrées alimentaires et sur la monnaie. En effet, dans le prologue, le capitulaire condamne l'hérésie; dans le chapitre 2, il attaque l'adoration des images à Constantinople; dans le chapitre 3, il est question du pardon accordé par Charlemagne au duc de Bavière, Tassilon; le chapitre 4 traite du prix des denrées alimentaires, tandis que le chapitre 5 ordonne l'acceptation par tous du denier. Le paradoxe n'est qu'apparent, et le texte est moins hétérogène qu'il n'y paraît.

Ce n'est pas par coïncidence ou par convenance que, dans ce capitulaire, les décisions concernant la monnaie et le prix des denrées alimentaires ont été placées à côté des questions doctrinales. La condamnation de l'hérésie résulte, selon le texte du capitulaire, de la conformité avec

33. *Annalium Laureshamensium Pars Altera*, 26: «Et in ipso hieme transmisit rex duos filios suos Pippinum et Hluduwicum cum hoste in terra Beneventana; et facta est ibi famis validissima, et super populum illum quem ibi inventus est, et super exercitum qui advenerat, ita ut aliquanti nec ipsam quadrigensiman se ab esu carnium abstinere poterant. Sed et famis valida in Burgundia et per aliqua loca in Francia incumbeat, ita ut multi ex ipsa fame mortui fuissent.» *Annales Laurissenses Minores*, 25: «Karlus dirigit filios suos Pippinum et Hluduvigum in Beneventum cum exercitu, factaque est famis valida, [super populum terrae et super exercitum] ita ut nec in [ipsa] quadragesima a carnium esu abstineretur» [Ann. Lauresh., Ann. Mosell., Ann. S. Quint. Veromand., Ann. S. Germ. min.a. 794].

34. *Ann. Mosellani* S. S. XVI, 498, 23. «Famis vero, quae anno priori caepit, in tantum excrevit, ut non solum alias immundicias, verum etiam, peccatis nostris exigentibus, ut homines homines, fratres fratres ac matres filios comedere coegit. Ostensa autem eodem anno in ipso regno per diversa loca vemo tempore falsa annona per campos et silvas atque paludes innummera multitudo, quam videre et tangere poterant, sed comedere nuuus.»

35. *Synodus Franconofurtensis* (794), c. 1: «Coniungentibus, Deo favente, apostolica auctoritate atque piisimi domni nostri Karoli regis iussione anno XXVI principatus sui cunctis regni Francorum seu Italiae, Aquitaniae, Provintiae episcopus ac sacerdotibus synodali concilio, inter quos ipse mitissimus sancto interfuit conventui» (MGH, Capitularia regum Francorum, I, 28).

une décision synodale[36]; le pardon accordé à Tassilon est montré comme le fruit de la piété miséricordieuse du roi[37]; l'établissement des *maxima* pour le prix des céréales est destiné à empêcher qu'ils soient vendus plus chers que ceux des domaines publics[38]; et, finalement, les prescriptions concernant les deniers ont pour but d'établir un «poids juste[39]». Le fait que des mesures aussi disparates à première vue fassent partie d'un même texte législatif n'est pas étonnant, il faut rappeler qu'il s'agissait d'un texte publié à la suite d'un synode convoqué par le roi. De plus, il n'était pas rare que les textes royaux francs abordent en même temps des problèmes de foi et des questions d'administration (c'est ce qu'on voit dans la tradition romaine: une même constitution répond à des problèmes différents; c'est aussi le cas des décrétales). Le fragment du Précepte de Childebert Ier (511-558) qui nous est parvenu abordait le problème du culte des idoles, l'Édit de Clotaire II (614) s'inquiétait du tonlieu, mais aussi du rapt des vierges consacrées à l'Église. Dans le capitulaire de Francfort, cependant, on est arrivé à un niveau de précision jamais atteint auparavant. Du point de vue du législateur, le règlement de ces questions à première vue hétérogènes passait par l'application du principe de la justice. Cela ne signifie pas que la trahison du duc Tassilon et le prix des céréales étaient au fond la même chose aux yeux du législateur. La défense, dans un seul et même texte, du poids juste de la monnaie, du juste prix des denrées de première nécessité, l'attaque contre l'hérésie à partir d'une décision synodale, le pardon «par une miséricordieuse piété» au duc Tassilon, montrent que Charlemagne avait pour but d'ordonner le royaume selon un principe de justice. C'est ce principe qui préside à l'établissement des *maxima* des céréales et du

36. *Synodus Franconofurtensis* (794), c. 1: «[...] quam omnes qui supra sanctissimi patres et respuentes una voce contradixerunt atque hanc heresim funditus a sancta ecclesia eradicandam statuerunt.»

37. *Synodus Franconofurtensis* (794), c. 3: «Et idcirco domnus noster, misericordia motus, praefato Tasiloni gratuitu animo et culpas perpetras indulsit et gratia pleniter concessit et in sua aelemosina eum in amore diletionis visus est suscepisse, ut securus Dei misericordia existerit inantea.»

38. *Synodus Franconofurtensis* (794), c. 4: «Statuit piisimus domnus noster rex, consentienti sancta synodo, ut nullus homo, sive ecclesiasticus sive laicus sit, ut nunquam carius vendat annonam, sive tempore abundantiae sive tempore caritatis, quam modium publicum et noviter statutum, de modio de avena denario uno, modio ordii denarius duo, modio sigalo denarii tres, modio frumenti denarii quatuor. Si vero in pane vendere voluerit, duodecim panes de frumento, habentes singuli libras duas, pro denario dare debeat, sigalatius quindecim aequo pondere pro denario, ordeaceos viginti similiter pensantes, avenatios viginti quinque similiter pensantes. De vero anona publica domni regis, si venundata fuerit, de avena modius II pro denario, ordeo den. I, sigalo den. II, frumento modius denar. III. Et qui nostrum habet beneficium, diligentissime praevideat, quantum potest Deo donante, ut nullus ex mancipiis ad illum pertinentes beneficium famen moriatur; et quod superest illius familiae necessitatem, hoc libere vendat iure praescriptio.»

39. *Synodus Franconofurtensis* (794), c. 5: «Si autem nominis nostri nomisma habent et mero sunt argento, pleniter pesantes [...].»

poids de la monnaie. Il n'y a pas de doute qu'il y a une conception de justice chrétienne derrière l'établissement des *maxima* pour les céréales et pour le pain : le chapitre 4 du capitulaire commence par dire qu'il s'agit d'une décision royale prise avec l'acquiescement du synode[40]. Ce que les préceptes chrétiens définissent comme juste gagne force de loi, en même temps que la législation se charge de combattre ce qui est considéré comme injuste d'un point de vue chrétien.

Dans le cas de l'établissement de la valeur des denrées alimentaires, la définition de cette justice passait par une ou plusieurs opérations de calcul. Tout paraît indiquer que les Carolingiens étaient bel et bien capables de mesurer, de compter, et ils ne s'en sont pas privés lorsqu'il était question de combattre les crises alimentaires. Le capitulaire de Francfort établit que personne, ni un laïc ni un ecclésiastique, ne peut vendre les céréales pour un prix plus important que celui qui a été établi pour un « muid public », c'est-à-dire un denier l'avoine, deux deniers l'orge, trois deniers pour le seigle et quatre deniers pour le froment. Les *maxima* étaient aussi valables pour les céréales vendues sous forme de pain : un denier pour douze pains de blé d'un poids de deux livres chacun ; la même valeur pour quinze pains de seigle, vingt pains d'orge et vingt-cinq pains d'avoine, tous d'un même poids, c'est-à-dire deux livres chacun. Pour les céréales issues des domaines royaux, en cas de vente, précise le texte, les valeurs correspondaient à la moitié du prix défini plus haut pour l'avoine (deux muids pour un denier) et pour l'orge (un muid pour un denier), et ils seraient un quart moins élevés pour le froment (trois deniers pour un muid). Comment sont-ils arrivés aux valeurs du « muid public » pour les divers types de céréales ? Le capitulaire ne le dit pas. Il est probable – et il ne s'agit là que d'une hypothèse – qu'ils prenaient en compte le coût de production de ces mêmes céréales dans les domaines royaux (dont les valeurs de vente sont aussi stipulées par le texte). Finalement, le chapitre 4 du capitulaire de Francfort exhorte ceux qui avaient reçu un bénéfice (*beneficium*) royal à faire en sorte que les dépendants de ce bénéfice ne meurent pas de faim. Une fois les besoins de ces derniers satisfaits, les excédents pourraient être vendus, conformément à ce que le texte lui-même prescrivait (c'est-à-dire les valeurs du « muid public »). À côté de cet effort de la part du législateur pour définir un juste prix pour les denrées alimentaires, il y a une autre donnée qui mérite qu'on s'y arrête d'un peu plus près : les *maxima* sont valables aussi bien pour les périodes d'abondance que pour les périodes de disette : « sive tempore abundantiae sive tempore caritatis ». Il y avait donc, dans ces mesures, plus qu'une

40. *Synodus Franconofurtensis* (794), c. 4 : « Statuit piisimus domnus noster rex, consentienti sancta synodo, ut nullus homo, sive ecclesiasticus sive laicus sit, ut nunquam carius vendat annonam, sive tempore abundantiae sive tempore caritatis, quam modium publicum et noviter statutum. »

réponse à des problèmes concrets et ponctuels, comme le dit Verhulst. Que ce soit ou non des mesures dictées par la perception que la famine résulte du péché, on ne se contente plus de faire appel à la charité et aux prières. On projette le principe de la justice sur les échanges marchands. Car nous sommes devant une réglementation de toute activité commerciale, et non seulement d'une réponse spécifique à la famine de 792-793 : on attribue aux céréales et au pain un prix au-dessus duquel tout commerce était considéré comme injuste et illégal. Ce n'est que quelques années plus tard, en 806, que les circonstances dans lesquelles cela pourrait arriver ont fait l'objet de définitions plus précises.

Le capitulaire de Nimègue (806)

Daté du mois de mars 806, le capitulaire de Nimègue a aussi été publié dans le contexte d'une crise alimentaire[41]. Adressé aux *missi dominici*, représentants de l'empereur dans chacune des circonscriptions de l'empire, il s'attarde sur les notions d'« avarice », de « cupidité », de « commerce », etc. Peut-on parler pour autant d'une progression dans les capitulaires carolingiens dans le sens d'une plus grande spécialisation dans le combat contre les crises alimentaires ?

Dans son chapitre 9, le capitulaire de Nimègue encourage l'aide aux pauvres, en même temps qu'il cherche à combattre la mendicité. Le roi ordonne à ses fidèles qu'ils nourrissent les pauvres avec les produits de leurs bénéfices, et qu'ils ne permettent pas qu'ils aillent mendier ailleurs. Par ailleurs, tous sont priés de rien donner à ceux qui ne travaillent pas « de leurs propres mains[42] ». On peut donc identifier un point en commun dans les mesures prises par les Carolingiens face aux crises alimentaires : le recours aux liens de fidélité dans la mobilisation de ressources nécessaires à l'aide aux nécessiteux. Ceux qui ont reçu des bénéfices du roi sont tenus d'agir comme les rouages d'un système d'obligations destiné à soulager les effets des crises alimentaires. De la même façon que dans le *Capitulare episcoporum* et dans le capitulaire de Francfort, le capitulaire de Nimègue

41. *Cf.* aussi *Capitula per episcopos et comites nota facienda* (805-808), 54 : « Capitula quae volumus, ut episcopi, abbates et comites qui modo ad casam redeunt per singula loca eorum nota faciant et observare studeant, tam infra eorum parrochias et missaticos seu ministeria eorum convicinantium qui in exercitu simul cum equivoco nostro perrexerunt. c. 1. Ut indigentibus adiuvare studeant de annona, ita ut famis periculum non pereant » (MGH, Capitularia regum Francorum).

42. *Capitulare missorum Niumagae* (806), 9 : « De mendicis qui per patrias discurrunt volumus, ut unusquisque fidelium nostrorum suum pauperem de beneficio aut de propria familia nutriat, et non permittat aliube ire mendicando ; et ubi tales inventi fuerint, nisi manibus laborent, nullus eis quicquam tribueret praesumat » (Capitularia regum Francorum, MGH, I, 46).

ordonne aussi à tous les évêques, abbés, abbesses, dignitaires et comtes, aussi bien qu'à leurs *domestici*, leurs fidèles, et à tous ceux qui ont reçu des bénéfices royaux, de pourvoir à l'assistance de leurs dépendants et de leurs familles. La contrepartie des *beneficia* n'est pas seulement la fidélité dans un sens large, mais consiste aussi dans le partage des responsabilités vis-à-vis des victimes de la famine. Le souci de l'ordre est aussi présent, dans la mesure où l'on veut empêcher qu'il y ait des déplacements de ces populations de «mendiants». Le tout est couronné par une condamnation de l'oisiveté qui n'est pas sans rappeler Genèse 3, 19: «À la sueur de ton front tu mangeras ton pain, jusqu'à ce que tu retournes au sol, puisque tu en fus tiré.» En effet, il est très difficile, voire même impossible, de distinguer dans les textes carolingiens les mesures proprement «économiques» des mesures à caractère «religieux». Mais est-ce vraiment utile? L'originalité des mesures prévues par ces capitulaires se trouve exactement dans le fait que le combat face aux famines a conduit à une construction «éthique», marquée par des éléments chrétiens et appliquée aux domaines de l'approvisionnement, de la production et des échanges, qui est allée de pair avec une volonté affichée de contrôle des comportements dans ces domaines respectifs. C'est dans ce sens qu'on peut parler d'une «économie morale». Il ne s'agit pas de l'«économie morale de la foule» telle qu'elle a été définie par Edward Palmer Thompson, c'est-à-dire comme un ensemble de traditions, d'expectatives et même de superstitions des travailleurs dans leurs actions dans le marché[43], ou telle qu'elle a été définie plus récemment par Laurence Fontaine, c'est-à-dire comme la relation de confiance entre créanciers et débiteurs[44], mais d'une conception de justice chrétienne que la royauté carolingienne essaye d'appliquer à la production et aux échanges marchands par le biais de quelques textes législatifs.

L'articulation entre la doctrine chrétienne et la pratique économique au Moyen Âge n'est pas un thème nouveau dans l'historiographie[45]. La nouveauté, depuis au moins une trentaine d'années, consiste à identifier aussi bien dans les idées formulées par les auteurs chrétiens (notamment les Pères de l'Église, les Scholastiques et les Franciscains) que dans la gestion monastique, des éléments d'une «rationalité économique[46]». En se libérant

43. E. P. Thompson, *Customs in Common: Studies in Traditional Popular Culture*, Londres, 1991. Les liens entre l'«économie morale de la royauté» et celle des «paysans» paraissent par ailleurs vraisemblables pour le haut Moyen Âge, quoique difficiles à cerner, compte tenu du manque de sources.

44. L. Fontaine, *L'Économie morale. Pauvreté, crédit et confiance dans l'Europe préindustrielle*, Paris, 2008.

45. Voir, à ce sujet, le bilan historiographique établi par G. Todeschini dans son livre *Il prezzo della salvezza*, Urbino, 1994, p. 39-113.

46. Voir, entre autres: *ibid.*; J.-P. Devroey, *Puissants et misérable. Système social et monde paysan dans l'Europe des Francs (vi^e-ixe siècles)*, Bruxelles, 2006.

des carcans d'un débat qui s'est parfois résumé à la polémique sur les origines du capitalisme et de la modernité économique[47], Valentina Toneatto a adopté une approche novatrice qui consiste à relever les mécanismes lexicaux de définition d'une éthique économique chrétienne, dont les parcours de construction se révèlent fluides, mobiles et non linéaires : « Il ne s'agit donc pas de retrouver les racines de notre économie moderne, mais de mettre en lumière l'existence d'une façon propre à la société médiévale de penser les échanges matériels à travers le lien spécifique qu'elle établissait entre l'ici-bas et l'au-delà[48]. »

Le lexique d'une « économie morale » carolingienne est visible surtout dans le capitulaire de Nimègue. Le chapitre 11, par exemple, définit l'usure comme la situation dans laquelle on réclame plus qu'on n'a donné[49]. La cupidité est définie de deux manières : dans le chapitre 12 elle apparaît dans son sens « positif », le désir d'être avec le Christ ou le désir de l'âme d'être dans la Maison du Seigneur[50] ; dans le chapitre 13, on la définit dans son sens négatif : la volonté d'obtenir injustement quelque chose qui se trouve au-dessus de la norme[51]. L'avarice est présentée, dans le chapitre 14, comme l'acte de convoiter les biens d'autrui et de ne rendre à personne son dû ; elle serait aussi la racine de tous les maux[52]. Le chapitre 15 mentionne ceux qui pratiquent le « profit indu » (*turpe lucrum*), en essayant d'obtenir des gains par des procédés malhonnêtes. Cependant, le capitulaire ne condamne pas tous les profits issus des activités commerciales[53]. Le *turpe lucrum* est opposé au « profit » (*foenus*), qu'on définit comme un gain juste qui ne demande pas plus qu'il ne rapporte[54]. Il y aurait donc un profit tolérable qui n'enfreindrait pas le principe de la justice. La définition d'un

47. Qu'on regarde, par exemple, toutes les critiques émises par A. Guerreau dans ses travaux par rapport à la validité pour la période médiévale des notions telles que « religion », « royauté », « marché », entre autres.

48. V. Toneatto, « Élites et rationalité économique. Les lexiques de l'administration monastique du haut Moyen Âge », dans *Les Élites et la richesse au haut Moyen Âge*, Actes du colloque international de Bruxelles (13-15 mars 2008), Turnhout, 2010, p. 71-96.

49. *Capitulare missorum Niumagae* (806), 11 : « Usura est ubi amplius requiritur quam datur ; verbi gratia si desiderius solidos decem et amplius requiseris, vel si dederis modium anum frumenti et iterum super aliud exigeris. »

50. *Capitulare missorum Niumagae* (806), 12 : « Cupiditas in bonam partem potest accipi et ad malam : in bonam iuxta apostolum : "cupio dissolvi et esse cum Christo", et in psalmo : "cumcupivit anima mea in atria Domini". »

51. *Capitulare missorum Niumagae* (806), 13 : « Cupiditas vero in malam partem accipitur, qui supra modum res quaslibet iniuste appetere vult, iuxta Salomonem : "post concupiscientias tuas non eas". »

52. *Capitulare missorum Niumagae* (806), 14 : « Avaritia est alienas res appetere et adeptas nulli largiri ; et iuxta apostolum haec est : "radix omnium malorum". »

53. *Capitulare missorum Niumagae* (806), 15 : « Turpe lucrum exercent, qui per varias circumventiones lucrando causa inhoneste res quaslibet congregare decertant. »

54. *Capitulare missorum Niumagae* (806), 16 : « Foenus est qui aliquid prestat ; iustum foenus est, qui amplius non requirit nisi quantum prestitit. »

profit tolérable amène à l'exposé d'une autre sorte de profit, la spéculation. L'exemple donné, celui de quelqu'un qui, au temps de la récolte ou de la vendange, achèterait des céréales ou du vin sans nécessité, mais par cupidité (*cupiditas*), en payant un muid à deux deniers, puis en le vendant à quatre, six ou plus, montre qu'à Nimègue, on ne se contente pas de définir en quoi consiste la spéculation, on définit aussi un seuil quantitatif à partir duquel le commerce est appelé de la sorte. La spéculation est synonyme de *turpe lucrum*, et celui-ci se différencie du *negotium*, qui consiste à acquérir par nécessité, pour approvisionner soi-même et les autres[55]. Par ailleurs, le chapitre 18 établit que les céréales ne peuvent pas être vendues à une valeur supérieure à deux deniers par muid d'avoine, trois deniers par muid d'orge, trois deniers par muid d'épeautre de battage (*triticum spelta*), quatre deniers par muid de seigle, six deniers par muid de blé de battage. Comme dans le capitulaire de Francfort, on s'inquiétait aussi de la quantité de céréales contenue dans chaque muid[56].

Toujours est-il qu'on peut noter une augmentation importante par rapport aux *maxima* établis à Francfort douze ans auparavant. La différence est encore plus importante si l'on compare les prix mentionnés plus haut avec les prix établis en 794 pour les céréales issues des domaines royaux. Que ce soit le produit d'une courbe d'inflation ou le simple constat de l'échec des mesures adoptées auparavant, les chiffres présentés par le capitulaire de Nimègue ne constituent pas des nombres de fantaisie sans aucun rapport avec la réalité. Au contraire, ce texte présente un degré de réglementations des activités marchandes qu'on ne trouve pas dans les capitulaires examinés plus haut. Il y a peut-être un diagnostic plus raffiné de la situation, peut-être aussi un constat des limitations des mesures prises antérieurement, mais en tout état de cause une vision à long terme dans le combat face aux crises alimentaires. Même s'il n'appelle pas, comme le *Capitulare episcoporum*, aux jeûnes, aux messes et aux aumônes, le capitulaire de Nimègue définit un juste prix et même un juste poids pour les céréales, il combat aussi la spéculation. Tout cela a pour axe une notion de «justice» des échanges marchands, dont la minutie est sans précédents dans les capitulaires francs: on définit clairement le problème (l'usure, la cupidité et l'avarice), ses conséquences immédiates (la spéculation et le *turpe lucrum*) et la solution à apporter au problème (le respect des règles du commerce (*negocium*),

55. *Capitulare missorum Niumagae* (806), 17: «Quicumque enim tempore messis vel tempore vindemiae non necessitate sed propter cupiditatem comparat annonam aut vinum, verbi gratia de duobus denariis comparat modium unum et servat usque dum iterum venundare possit contra dinarios quatuor aut sex seu amplius, hoc turpe lucrum dicimus; si autem propter necessitatem comparat, ut sibi habeat et aliis tribuat, negotium dicimus.»

56. *Capitulare missorum Niumagae* (806), 18: «Et ipsum modium sit quod omnibus habere constitutum est, ut unusquisque habeat aequam mensuram et aequalia modia.»

c'est-à-dire la définition d'un juste poids et d'un juste prix pour les denrées alimentaires).

Si l'on analyse ces trois capitulaires dans l'ordre chronologique, ils peuvent nous donner l'impression que les Carolingiens, pour faire face aux crises alimentaires, ont adopté des mesures de plus en plus sophistiquées : de l'appel aux messes, aux jeûnes et aux aumônes, en 779, jusqu'à la définition et à la condamnation de l'usure et de la spéculation, en 794 et en 806. Toujours est-il que les prières ont continué à être recommandées en cas de famine. Le capitulaire de Thionville, en 805, demande qu'en face de la famine, de l'épidémie, de la peste, du désordre météorologique ou de n'importe quel accident, on n'attende pas un édit de l'empereur, mais qu'on commence tout de suite à prier la miséricorde divine[57].

Les Carolingiens ne sont en aucun cas les pionniers de l'aide aux nécessiteux lors des famines. Sans retourner forcément à l'Empire romain tardif, on y retrouve quelques exemples en Gaule dès le très haut Moyen Âge, notamment dans les *Histoires* de Grégoire de Tours, dans les poèmes de Fortunat et dans les *Chroniques* de Frédégaire. L'évêque de Tours parle d'Ecdicius qui aurait donné à manger à plus de quatre mille pauvres lors d'une famine en Bourgogne à la fin du ve siècle, aussi bien que de l'évêque de Lyon, Patient, qui aurait aussi alimenté les pauvres lors de la même famine. Sidoine Apollinaire, le beau-frère d'Ecdicius, loue dans une de ses lettres le comportement de Patient, prenant le soin de préciser qu'il a acheté du blé avec ses propres deniers[58]. Donc des comportements apparemment guidés par le souci de la charité. Malgré le rôle politique joué par Ecdicius (il était sénateur et fils de l'empereur Avitus), l'évêque de Tours présente ses actes du point de vue de la charité personnelle[59]. C'est un ton qui convenait fort bien par ailleurs à une œuvre très marquée par l'opposition entre les saints et les pécheurs. Venance Fortunat ne se prive pas non plus de faire l'éloge du comte Sigoald, pour avoir nourri les pauvres au nom du roi, mais, une fois encore, c'est le principe de la charité qui est loué : « Tels sont les échanges tendrement charitables de Votre royaume : en recevant sa nourriture le nécessiteux augmente la fortune du riche. Le pauvre au ventre comblé comble le puissant de récompenses : il reçoit peu sur terre, il prépare de grands trésors au ciel[60] ». C'est une description correspondant à un *felix*

57. *Capitulare missorum in Theodonis villa* (805) : « De hoc si evenerit fames, clades, pestilentia, inaequalitas aeris vel alia qualiscumque tribulatio, ut non expectetur edictum nostrum, sed statim depraecetur Dei misericordia » (MGH, Capitularia regum Francorum, I, 44, p. 122-123).

58. SIDOINE APOLLINAIRE, *Lettres*, Livre VI, lettre XII (éd. A. LOYEN, Paris, 1970).

59. GRÉGOIRE DE TOURS, *Decem Libri Historiarum*, Livre II, 24 (éd. R. BÜCHNER, Ausgewählte Quellen zur Deutschen Geschichte des Mittelalters, Berlin, 1977).

60. FORTUNAT, *Carmina*, Livre X, XVII (VENANCE FORTUNAT, *Poèmes*, éd. M. REYDELLET, Paris, 1994-2004).

commercium, qui met l'accent sur la sainteté personnelle et la charité au détriment de l'action de l'autorité publique, celle-ci n'étant pourtant pas étrangère à l'action du comte. Comme Fortunat lui-même le reconnaît dans le texte, Sigoald donnait à manger aux pauvres au nom du roi Childebert, pour que se manifestât la «majesté du roi». Ainsi, l'absence d'édits et de préceptes royaux qui essayent de faire face aux crises alimentaires avant le VIIIe siècle n'est pas forcément synonyme d'absence d'actions du pouvoir royal mérovingien dans ce sens. Plus qu'un changement dans la nature de l'aide aux faméliques, le VIIIe siècle et l'avènement des Carolingiens sont marqués peut-être par une transformation dans la manière de décrire cette aide.

Par ailleurs, les analyses de l'édifice carolingien sont marquées par l'idée d'un grand écart entre l'«idéal» qui aurait présidé à sa construction, fondé sur les idées d'ordre et de justice, et la «réalité», marquée par un ensemble de pratiques et de liens sociaux qui ne seraient guère conformes à ces idées, malgré l'effort déployé dans ce sens par le pouvoir royal. D'où le constat d'échec et d'illusion plusieurs fois associé au pouvoir carolingien, plus précisément à ses projets de réforme de la société[61]. Ce n'est qu'au cours des années 1990 que cette vision a commencé à changer: l'intérêt porté aux règlements des conflits à l'époque carolingienne, comme à la montée en puissance de la notion de «norme» (au lieu et à la place de l'idée de «loi»), ont été pour beaucoup dans le constat que les conceptions qui orientaient l'activité législative des Carolingiens n'étaient pas très décalées par rapport aux pratiques sociales[62].

Les mesures adoptées dans le *Capitulare episcoporum*, dans le capitulaire de Francfort et dans le capitulaire de Nimègue montrent qu'on ne peut pas séparer nettement, d'un côté, des «conceptions morales» et, de l'autre, des «conceptions économiques». À aucun moment on n'y retrouve le constat que la famine ou la disette sont le fruit d'un dérèglement entre la demande ou l'offre, et même si on laisse entendre que les récoltes n'ont pas été bonnes, on choisit davantage un vocabulaire qui expose l'existence de troubles plus larges (*praesenti tribulationes*), dont l'origine se trouverait dans les comportements (*usura*, *avaritia*) qui s'opposent au principe de la justice. L'établissement d'un poids et d'un prix juste, l'établissement des règles du bon commerce (*negotium*), ainsi que l'obligation de venir en aide aux miséreux constituent des moyens pour vaincre les tribulations et

61. On pourrait citer, à titre d'exemple, l'article de M. PACAUT, «L'Europe carolingienne ou le temps des illusions», dans *Histoire générale de l'Europe*, t. I, *L'Europe des origines au début du* XVe *siècle*, Paris, 1980.

62. Voir, dans ce sens, l'article de R. MCKITTERICK, «Perceptions of Justice in Western Europe in the Ninth and Tenth Centuries», dans *La Giustizia nell'alto medioevo (secoli IX-XI)*, Atti delle settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo XLIV, Spolète, 1997, t. II, p. 1075-1102.

pour rétablir l'équilibre de la société. Mais ils ne constituent pas moins des opérations avec une volonté affichée d'intervention sur les échanges marchands. Même orientés par une perception chrétienne sur la famine et ses causes, les capitulaires carolingiens étaient le fruit d'une expérience administrative, ils étaient un instrument d'administration.

Marcelo CÂNDIDO DA SILVA - Universidade de São Paulo, Departamento de História

L'«économie morale» carolingienne (fin VIIIe-début IXe siècle)

Dans trois capitulaires publiés par Charlemagne entre la fin du VIIIe et le début du IXe siècle - le *Capitulare Episcoporum* (*ca* 779), le capitulaire de Francfort (794) et le capitulaire de Nimègue (806) - on trouve des mesures prises par les princes carolingiens pour faire face aux crises alimentaires. À première vue très disparates, les mesures prévues par ces textes n'ont pas fait, jusqu'à présent, l'objet d'une analyse d'ensemble. Une telle analyse peut nous aider à aller au-delà du constat de «désespoir» qui aurait inspiré ces mesures, et aussi à réfléchir sur l'existence d'une ligne directrice commune dans le traitement du problème de la famine sous les Carolingiens.

famine - économie morale - capitulaires - Carolingiens - commerce

The «Moral Economy» under the Carolingians (End of Eighth-Start of Ninth Century)

The object of this article are the measures taken by the Carolingian princes to confront the alimentary crises, as found in three capitularies published by Charlemagne between the end of the eighth and the beginning of the ninth century: the Capitulare Episcoporum (*ca* 779), the Capitulaire de Francfort (794) and the Capitulaire de Nimègue (806). At first glance very disparate, the measures anticipated by these texts were not, up until now, object of an analysis as a single group. Through this group viewpoint, we will attempt to go beyond the acknowledgment of the «despair» that would have inspired them, and ponder on whether or not there could have been a common guideline in the treatment of the problem of famine under the Carolingians.

famine - moral economy - Carolingians - capitularies - commerce

Médiévales 66, printemps 2014, p. 179-198

Hélène Noizet

De l'usage de l'archéogéographie

En 2011, la parution de trois ouvrages revendiquant l'appellation d'archéogéographie a incité la revue *Médiévales* à me solliciter afin de donner un point de vue sur ces travaux[1]. Pour les présenter de manière très succincte, je me contenterai de relever qu'il y a deux numéros spéciaux de revues (*Études rurales* et *Les Nouvelles de l'archéologie*), qui ont chacun constitué des dossiers centrés sur l'archéogéographie et coordonnés, le premier, par Ricardo González Villaescusa et, le deuxième, par Magali Watteaux. Le troisième ouvrage est un manuel décrivant les sources et les techniques de l'archéogéographie écrit par Sandrine Robert, qui a fait appel à des contributions ponctuelles sous forme d'encarts documentaires ou techniques.

Étant donné la multiplicité des articles publiés, on ne trouvera pas ici un compte rendu en bonne et due forme de chaque ouvrage, ce qui serait fastidieux, mais plutôt une réflexion[2] d'ensemble sur l'archéogéographie, dont les bases ont été posées par Gérard Chouquer à partir de 2003[3]. Issue des recherches menées sur les centuriations dans le cadre de l'histoire et de l'archéologie antiques, cette école de pensée s'est donné comme objet

1. R. González Villaescusa éd., *Archéogéographie et disciplines voisines*, *Études rurales*, 188 (2011) ; M. Watteaux éd., *L'Archéogéographie. Un état des lieux et de leurs dynamiques*, *Les Nouvelles de l'archéologie*, 125 (2011) ; S. Robert éd., *Sources et techniques de l'archéogéographie*, Besançon, 2011.

2. Celle-ci a largement bénéficié des discussions nourries au sein de deux groupes de recherche : un groupe auto-baptisé DULAC, rassemblant des géographes, des historiens et des archéologues coordonnés par J. Lévy et moi-même, et un groupe d'historiens médiévistes travaillant sur la formation des communautés d'habitants médiévales à partir des propositions de J. Morsel.

3. G. Chouquer éd., *Objets en crise, objets recomposés. Transmissions et transformations des espaces historiques. Enjeux et contours de l'archéogéographie*, *Études rurales*, 167-168 (2003).

les formes planimétriques, observées dans les plans parcellaires et les photos aériennes, en élargissant la focale chronologique chaque fois que nécessaire. Ce faisant, elle s'est constituée en s'ouvrant à la géographie, au droit et à l'anthropologie, et en s'invitant dans d'autres périodes que l'Antiquité romaine, qu'elles soient proto-historique, médiévale, moderne et même contemporaine. L'archéogéographie se donne fondamentalement comme objet l'espace, sans subordonner *a priori* les formes spatiales à une seule période (d'où le terme « géographie » dans archéogéographie et l'absence de « histoire »). Au contraire, l'archéologie travaille, certes sur des vestiges matériels localisés, mais dans une perspective strictement chrono-stratigraphique, c'est-à-dire en se donnant pour objectif principal d'établir la période de chaque niveau stratigraphique. On pourrait ainsi opposer ces approches centrées l'une sur des spatialités, l'autre sur des localités. L'archéogéographie prend acte de la dimension proprement spatiale des objets, sans se limiter à la seule préoccupation de la datation.

Il me semble particulièrement intéressant de faire le point sur la question compte tenu de la polémique qui entoure ces travaux. Dire que l'archéogéographie suscite des débats passionnés est en effet un doux euphémisme. Les contradicteurs, qui se sont plus particulièrement focalisés sur la thèse de Cédric Lavigne (qui montre les planifications agraires en Gascogne au XIVe siècle)[4], ont écrit des phrases violentes[5]. Depuis, *pro* et *contra* s'opposent assez durement. Il me semble utile de relever deux éléments complémentaires pour comprendre la véritable nature des conflits en jeu. D'une part, les contradictions se restreignent à des aspects particuliers et limités de l'archéogéographie, principalement liés aux protocoles techniques, mais sans mettre en œuvre une critique composée et suivie de l'ensemble des propositions archéogéographiques[6]. D'autre part, la violence de ces critiques contraste nettement avec d'autres commentaires qui relèvent l'intérêt de l'archéogéographie. Or, ces derniers

4. C. LAVIGNE, *Essai sur la planification agraire au Moyen Âge. Les paysages neufs de la Gascogne médiévale (XIIIe-XIVe siècles)*, Bordeaux, 2002.

5. Aline Durand parle ainsi du « danger majeur et pervers » et du « nominalisme » de l'archéogéographie : « À la recherche du paysage médiéval. Approches paléo-environnementales », dans B. CURSENTE, M. MOUSNIER éd., *Les Territoires du médiéviste*, Rennes, 2005, p. 363-379. Les comptes rendus de la thèse de C. Lavigne par M. Mousnier (dans les *Annales*) et E. Zadora-Rio (*Archéologie médiévale* et *Medieval Review*) révèlent un art de la plume assassine, quand d'autres font le travail habituel du compte rendu d'ouvrage de manière dépassionnée (V. Bauchet dans *Histoire et Mesure*, J.-J. Schwien dans *Études rurales*).

6. À propos de C. Lavigne par exemple, la cartographie montrant les régularités des formes agraires n'est jamais critiquée alors qu'elle constitue l'enjeu central de la thèse, tandis que les calculs métrologiques déchaînent les passions.

proviennent essentiellement de disciplines autres que l'histoire médiévale: l'anthropologie[7], le droit[8], la sociologie[9].

L'intensité de la violence déployée, ainsi que son aspect très localisé, montrent donc que ces conflits relèvent du champ académique et non scientifique, suivant la distinction établie par Pierre Bourdieu. Ces fortes tensions n'ont que peu de rapport avec la science et ont bien plus à voir avec la compétition interne au sein de la discipline historique, institutionnalisée dans les sections 21 et 32, la suprématie globale de l'université sur le CNRS, la forte concurrence pour les recrutements des chercheurs: le tout engendre des réseaux, cristallisés autour de figures centrales, et qui réactualisent leur solidarité interne par la sociabilité ritualisée des colloques. Bref, toutes choses auxquelles échappent les échanges avec d'autres disciplines académiques[10].

Or, il me semble dommageable que des conflits de ce type marginalisent des apports utiles à l'histoire. D'autant plus que, du point de vue théorique et épistémologique, il existe de fortes similitudes entre certaines propositions archéogéographiques et une évolution majeure de la médiévistique, qui vit un «tournant documentaire»[11]. C'est pourquoi je m'attacherai ici à présenter les apports de cette école, qui n'est ni celle de ma formation d'origine, ni celle de mon identité professionnelle, mais avec laquelle je me sens en phase. On rappellera tout d'abord que l'archéogéographie propose une lecture des formes planimétriques, fondée sur des compétences géographiques et tirant profit de ce qui est considéré habituellement comme une limite des plans (à savoir qu'on ne peut pas toujours dater une forme). Cette posture fait bouger les lignes en matière d'objets de recherche: c'est pourquoi on évoquera ensuite certains dossiers documentaires, plus particulièrement médiévaux, qui gagneraient à ce que les formes planimétriques et sociales soient analysées conjointement. Enfin, au-delà de la thématique spatiale, on montrera les convergences

7. É. Le Roy, «Gérard Chouquer, *La Terre dans le monde romain : anthropologie, droit, géographie*, Paris, Errance, 2010», *Droit & Société*, 78 (2011), http://www.reds.msh-paris.fr/publications/revue/biblio/ds078-b.htm#4.

8. L. Maganzani, «Romanistica e antropologia per un dialogo interdisciplinare», *Bullettino dell'Istituto di Diritto Romano*, 106 (2012), p. 137-212.

9. J.-L. Fabiani, « À quoi sert la notion de discipline ? », dans J. Boutier, J.-C. Passeron, J. Revel éd., *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, Paris, 2006, p. 11-34, ici p. 26; B. Latour a préfacé l'ouvrage de G. Chouquer, *Quels scénarios pour l'histoire du paysage ? Orientations de recherche pour l'archéogéographie*, Coimbra-Porto, 2007, p. 21-23.

10. Même si les membres des autres disciplines n'échappent évidemment pas à ces logiques en leur propre sein.

11. É. Anheim, O. Poncet, «Fabrique des archives, fabrique de l'histoire», *Revue de synthèse*, 125 (2004), p. 1-14; É. Anheim, P. Chastang, «Les pratiques de l'écrit dans les sociétés médiévales (vi^e-xiiie siècle)», *Médiévales*, 56 (2009), p. 5-10.

épistémologiques entre l'archéogéographie et le tournant documentaire, évoqué ici à partir des travaux de Joseph Morsel et Ludolf Kuchenbuch.

Des compétences proprement géographiques d'interprétation des plans

La base des travaux archéogéographiques repose sur une compétence proprement géographique de lecture des plans parcellaires et des photos aériennes. Les archéogéographes analysent des formes planimétriques avec leur boîte à outils, de la même manière qu'un historien analyse un texte grâce à ses connaissances codicologiques, paléographiques et linguistiques. L'ouvrage coordonné par S. Robert présente une grande partie de ces outils : sur les cartes et les photos aériennes, on recherche par exemple des orientations dominantes plus ou moins régulières (isoclines), des alignements remarquables (iso-axialité), des formes connectées à un point polarisant ou une ligne structurante (morphogène), des périodicités (récurrence de modules de même dimension comme pour les planifications), des discontinuités formelles faisant rupture et traduisant une tension spatiale ou un conflit de formes (parcelles non quadrangulaires, déconnexion entre une voie de grand parcours et l'habitat local...). Ces recherches se font le plus souvent manuellement, par sélection de linéaments repérés sur le document planimétrique, exactement comme un historien extrait, de ses documents écrits, certains mots qu'il considère signifiants. Certaines sélections peuvent toutefois être automatisées grâce au système d'information géographique (recherche des orientations ou des périodicités, par exemple). Les restitutions finales correspondent le plus souvent à des cartes sur lesquelles ne sont représentés que les linéaments sélectionnés (et non pas l'ensemble de la planimétrie). Ces objets extraits d'une planimétrie ou d'une photographie peuvent être associés à d'autres informations qui font sens (relief, réseau hydrographique, topographie historique, structures archéologiques...). Il s'agit donc d'un travail de carto- et de photo-interprétation qui fait parler la matière spatiale. Les restitutions cartographiques ainsi proposées ne sont pas de simples illustrations d'un raisonnement constitué antérieurement et de façon autonome par rapport au document planimétrique. La démonstration se fonde d'abord sur l'identification de formes observées sur les plans parcellaires ; ensuite, ces formes sont articulées, chaque fois que possible, avec les connaissances écrites et archéologiques des sociétés anciennes, sans se limiter à une seule période.

On peut cependant émettre une critique. La question qui vient à l'esprit du non-spécialiste qui observe ces cartes est en général : pourquoi tel linéament a été sélectionné, et pas tel autre qui paraît pourtant similaire ? Pour les analyses automatisées par un système d'information géographique

(SIG), par exemple pour la recherche d'orientation ou de périodicité, la réponse est simple à donner, car les critères des requêtes sont nécessairement définis pour être opérés dans le logiciel. Mais, lorsque la sélection est strictement manuelle, il manque souvent, dans le texte de l'article, la description précise des critères de sélection des linéaments considérés comme morphogénétiques ou qui font rupture dans une planimétrie. S. Robert évoque des cas de repérage des discontinuités, lorsque des formes parcellaires ou viaires font rupture par rapport à leur environnement[12], mais il faudrait indiquer ces critères de choix chaque fois qu'une carte est réalisée. Comment, par exemple, a-t-on articulé les critères de longueur, de forme et d'orientation pour sélectionner les linéaments ou les polygones ? N'a-t-on pris que les segments les plus longs dans une certaine orientation ? A-t-on cherché à repérer une ligne de fuite, en disposant par exemple le plan à hauteur d'œil pour avoir un regard rasant ? Il ne s'agit pas ici de remettre en cause les interprétations cartographiques proposées, mais simplement de rendre plus explicite le travail scientifique réalisé dans ces cartographies.

En effet, bien que n'étant pas traditionnellement le cœur de métier de l'historien ni de l'archéologue, il y a là de réels savoir-faire, qui n'ont rien de naturel, et qui doivent être acquis au terme d'un apprentissage. L'ouvrage coordonné par Sandrine Robert vise à donner aux étudiants les outils de base en la matière[13]. Étant donné l'absence de procédure professionnelle garantissant l'acquisition de ces compétences spécifiques, et comme par ailleurs des figures tutélaires de l'histoire médiévale (Marc Bloch, puis Robert Fossier) ont enrégimenté les plans et les photos aériennes dans la catégorie des sources de l'historien sans les avoir eux-mêmes pratiqués, ces savoir-faire ont été naturalisés et sont souvent perçus aujourd'hui comme évidents. Sauf que, contrairement à la prose de Monsieur Joudain, tout le monde ne sait pas faire de la carto-interprétation sans le savoir. Les archéogéographes n'hésitent d'ailleurs pas à faire le tri entre des formes, qui sont planimétriquement étayées, et d'autres qui sont parfois de pures spéculations[14]. Cette critique est légitime et salutaire car elle permet de distinguer les restitutions sérieuses de celles trop hypothétiques pour être cartographiées. C'est par la pratique de l'archéologie préventive que les archéogéographes se sont vus reconnaître cette compétence planimétrique,

12. S. Robert, *Sources et techniques...*, p. 152-158.

13. Alors que l'archéologie et les SHS en général vivent un tournant spatial, le cursus en archéologie ne comprend pas d'unités d'enseignement sur les cartes topographiques : il devient nécessaire de former les étudiants à ces documents.

14. R. González Villaescusa, *Las Formas de los paisajes mediterráneos*, Jaén, 2002, p. 327-344.

eux à qui on commande régulièrement les études documentaires en amont des fouilles archéologiques[15].

Soulignons cependant que les archéogéographes ne sont pas les seuls à disposer de ces compétences. D'autres, notamment les médiévistes, qui ne se réclament pas du tout ou peu de l'archéogéographie, exploitent également ces documents planimétriques[16]. C'est donc que la différence est ailleurs.

Étant donné que les plans et photos aériennes objectivent du social par des formes planimétriques, il faut historiciser ces formes objectivées par les documents. Et en cela, l'archéogéographie fait bien, comme d'autres, œuvre d'histoire. Or, tout le monde s'accorde à reconnaître la faiblesse chronologique des documents planimétriques, soit leur impossibilité intrinsèque de dater les formes qu'ils montrent au-delà de la date du plan ou de la photo aérienne, qui est toujours très tardive (XIXe-XXe siècles). À partir de ce constat, deux grandes manières d'aborder les formes planimétriques peuvent être distinguées, comme l'indique Brigitte Boissavit-Camus[17]: l'une sous la houlette de Gérard Chouquer, l'autre sous celle de Bernard Gauthiez. Si l'archéogéographie a surtout travaillé les formes rurales, Bernard Gauthiez (architecte de formation et très bon lecteur des plans) a d'abord privilégié le terrain urbain. Cependant, cette différence rural/urbain n'est pas du tout signifiante, puisque le premier s'intéresse désormais à l'urbain, tandis que le second a été sollicité pour des formes rurales, notamment par Élisabeth Zadora-Rio. C'est sur le rapport au temps que les approches divergent.

L'approche de Bernard Gauthiez peut être qualifiée de monochrone[18], car elle rapporte une forme repérée en plan à un seul temps, considéré comme le moment fondateur, tandis que son évolution dans le temps se limite à une dégradation, comme si la forme traversait plus ou moins bien les siècles avant d'être fossilisée par le plan. De plus, l'interprétation historique est très morphopolitique car, dès lors qu'une forme planimétrique est identifiée, on cherche le projet du grand homme qui en est à l'origine, grand homme qui est supposé être un puissant personnage, entouré de savants, versés notamment dans la culture géométrique antique. La démarche peut être

15. Voir É. Cavanna, S. Hurard, «Archéogéographie et archéologie préventive à la Ferme du Colombier (Seine-et-Marne). Exemple d'une collaboration efficace», *Les Nouvelles de l'archéologie*, 125 (2011), p. 41-46.

16. Voir par exemple les travaux de B. Cursente sur la Gascogne, J.-L. Abbé et L. Schneider sur le Languedoc, L. Bourgeois sur l'Ouest francilien et le Poitou, E. Jean-Courret sur le Bordelais…

17. B. Boissavit-Camus, «B. Gauthiez, É. Zadora-Rio, H. Galinié (dir.), *Village et ville au Moyen Âge: les dynamiques morphologiques*, Tours, 2003», *Revue archéologique du Centre de la France*, 44 (2005), http://racf.revues.org/548.

18. J'utilise ce terme pour le distinguer de la synchronie, qui est bien une des modalités possibles de la relation planimétries/textes, mais qui ne préjuge pas de l'unicité du projet, c'est-à-dire de l'accord social qui a produit une forme spatiale.

inversée (des sources écrites vers les documents planimétriques), mais avec le même prisme morphopolitique: si l'on tient un acteur *a priori* puissant (par exemple une abbaye), on cherche dans les plans de ses terres une forme particulière. Dans les deux cas, on cherche à établir un lien direct entre une configuration sociale ancienne et les plans contemporains. Cette approche, notamment mise en œuvre en Normandie, a trouvé ses limites en Anjou et en Touraine, de l'aveu même de l'archéologue qui a cherché à utiliser cette méthode pour les bourgs fondés par Marmoutier: Élisabeth Zadora-Rio qualifie ainsi de «désordre» l'échec de la mise en correspondance directe des sources écrites avec les sources planimétriques[19].

Si certains s'arrêtent à ce constat d'incommensurabilité entre sources écrites et sources planimétriques, les archéogéographes prennent acte de la pluritemporalité des formes, retournant la faiblesse historique des documents planimétriques. Ils articulent ainsi les différentes époques concernées par ces formes (de la proto-histoire à l'époque actuelle), mais aussi les différentes temporalités (rapports entre ces époques) d'une manière plus riche que la seule datation synchronique, qui pour autant n'est pas écartée. C'est le processus d'ensemble de la transmission d'une forme qui est pris en compte, depuis une période plus ou moins ancienne jusqu'aux documents contemporains, et non pas un seul moment. En effet, une forme planifiée peut s'être développée au cours du temps et avoir servi d'élément structurant pour de nouveaux bâtiments et de nouvelles limites foncières, bien après le moment initial. Contrairement à une approche monochrone, qui rigidifie les formes à un instant T, l'apport de l'archéogéographie consiste à dire que tout ce qui s'est passé ensuite, après le projet, est aussi intéressant et mérite d'être intégré dans un récit scientifique montrant l'ensemble du processus de transmission, même si cela oblige le chercheur à sortir de sa période de prédilection. De même, un moment fondateur n'est pas non plus systématiquement considéré comme initial (les tables rases sont possibles, mais plus rares qu'on ne le dit habituellement): une fondation peut s'insérer dans un espace ayant déjà une logique d'organisation héritée de la disposition oro-hydrographique et des fonctionnements sociaux antérieurs. En revanche, il est bien admis par les archéogéographes que certaines fondations ont un pouvoir tellement structurant qu'elles peuvent faire disparaître les héritages précédents et/ou se diffuser ultérieurement bien au-delà de leur emprise initiale. Donc l'interprétation du projet, fondatrice dans les études d'architecture et d'urbanisme, n'est pas rejetée par l'archéogéographie, mais elle est simplement remise à sa place dans une chaîne de transmission complexe où alternent des phases de cristallisation et des temps de latence. Le concept

19. É. Zadora-Rio, B. Gauthiez, «Morphogenèse des agglomérations en Anjou-Touraine: la place du désordre», dans B. Gauthiez *et al.*, «*Village et ville*...», p. 433-438.

archéogéographique de «transformission», associant «transmission» et «transformation», souligne que la pérennité des formes spatiales n'existe que parce qu'elles sont réappropriées par les sociétés suivantes, qui leur confèrent un sens nouveau et en modifient la matérialité, mais toujours à une échelle très restreinte. Ce qui donne l'apparence d'une continuité résulte en réalité d'une discontinuité permanente: ce n'est que parce qu'il y a de multiples modifications de détail que la structure d'ensemble est transmise.

Ce processus de transmission est globalement considéré comme auto-organisé ou auto-structuré. Le concept d'auto-organisation traduit le fait qu'il n'y a pas un unique grand organisateur[20]. Il signifie qu'une forme (par exemple une trame parcellaire locale ou régionale) peut constituer un système qui se structure dans la longue durée, de manière discontinue, non pas par un seul projet, mais par différents projets, chaque fois liés à des configurations spécifiques d'acteurs. Ces configurations sont déconnectées les unes des autres (ce ne sont pas les mêmes hommes, qui n'aménagent pas l'espace de la même manière, ni avec les mêmes intentions), et d'échelle variable mais plus limitée que l'ensemble de la forme objectivée dans les plans contemporains. Chacun de ces projets peut, soit réactiver les caractéristiques de la forme héritée des fonctionnements précédents, soit au contraire constituer une bifurcation, plus ou moins importante, qui peut, à terme, modifier la structure du système. Certains projets sont suffisamment forts et d'une ampleur suffisamment grande pour orienter différemment le système formel hérité. Mais la cohérence d'un système formel observé dans les plans contemporains provient le plus souvent d'une série de projets, d'échelle plus ou moins grande (tel paysan creuse des fossés, telle communauté d'habitants défriche un bois, tel seigneur lotit sa censive...), projets entre lesquels la médiation est spatiale et non pas sociale: si les hommes diffèrent d'un projet à l'autre, l'espace hérité du précédent projet peut participer à orienter la configuration spatiale du nouveau projet. Les formes peuvent ainsi se régulariser au cours du temps et gagner en cohérence sans qu'une volonté ait conçu d'emblée l'ensemble de la forme observée en plan. Par exemple, les centuriations étudiées par Robin Brigand en Vénétie[21] ne se sont matérialisées par des réseaux de voies que progressivement dans le temps, notamment lors des opérations médiévales et modernes de colonisation rurale et de fondations de villeneuves. Lorsque les élites urbaines investirent la Terre Ferme aux XIIe-XIIIe siècles, ou plus tard à l'époque moderne, elles produisirent un espace rural qui s'insère dans le cadre hérité de la centuriation romaine, et qui dès lors le

20. S. ROBERT, «Des formes et des hommes», *Les Nouvelles de l'archéologie*, 125 (2011), p. 13-17, ici p. 15.

21. R. BRIGAND, «Centuriations romaines dans la plaine alluviale du Brenta (Vénétie)», *Études rurales*, 188 (2011), p. 21-38; ID., «La dynamique parcellaire des paysages centuriés», *Les Nouvelles de l'archéologie*, 125 (2011), p. 18-23.

renforce, sans pour autant que ces élites aient conscience de développer la centuriation. Mieux même, certains secteurs situés sur des *kardines* et des *decumani* de centuriations, bien attestées par ailleurs, n'ont livré aucun niveau antique lors de fouilles archéologiques. Parfois, plusieurs mètres de sédiments (jusqu'à 5 m !) au-dessus des niveaux d'occupation postérieurs se situent précisément sur la limite théorique de ces axes centuriés. C'est que la médiation spatiale se fait non pas à la seule échelle du point ou de la structure archéologique (le fossé ou la voie), mais à celle de l'ensemble du système spatial.

Je partage donc le point de vue de Robin Brigand, qui indique que la centuriation est un « système autonome et résilient, c'est-à-dire capable d'absorber les mutations et de les intégrer dans un cadre dynamique qui s'autoreproduit et s'autoréorganise en dehors des processus de construction intentionnels »[22], à une nuance près : il me semble que ce n'est pas « en-dehors des processus de construction intentionnels », mais au contraire à travers la multiplicité de projets intentionnels. Espace auto-organisé et planification ne sont pas pour moi des types à opposer l'un à l'autre, mais à hiérarchiser. Globalement, un processus formel est autostructuré dès lors qu'on l'envisage dans une chronologie dépassant peu ou prou une génération humaine et à une échelle géographique supérieure à celle de quelques unités parcellaires. Mais ce processus se compose lui-même de plusieurs projets, d'envergure et de finalités variables, caractérisées par une intentionnalité à repérer[23], qui sont autant d'étapes, déconnectées les unes des autres, entre lesquelles la médiation est spatiale et non pas sociale.

Ainsi, l'archéogéographie invite à sortir de l'opposition traditionnelle entre formes spontanées et planifiées, comme si celles-ci se situaient au même niveau. Globalement, au-delà de la seule question des formes planimétriques, il me semble qu'à l'échelle des sociétés, les tendances lourdes, les récurrences, les cristallisations sont des processus impensés ou non-conscients[24]. Pour les formes spatiales, ils se nourrissent de séries, plus ou moins enchaînées, de planifications qui doivent être rapportées à l'échelle circonstanciée de chaque configuration sociale qui initie ou réactualise une forme, et non pas à l'échelle de la forme observable dans

22. R. Brigand, « Centuriations... », p. 33.

23. L'intentionnalité n'est pas ici réduite à une approche psychologisante de l'action humaine, mais est conçue comme le résultat de la formalisation de l'accord social, dont il importe d'étudier les diverses modalités : comment les hommes arrivent-ils à se mettre d'accord pour faire ou ne pas faire telle ou telle chose ? (*cf.* B. Lepetit, « Histoire des pratiques, pratique de l'histoire », dans Id. éd., *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, 1995, p. 9-22).

24. N. Elias, *La Société des individus*, Paris, 1991 ; P. Bourdieu, J.-C. Chamboredon, J.-C. Passeron, *Le Métier de sociologue*, Paris, 1967, rééd. 2005, p. 29-34 : l'idée de la non-conscience des phénomènes sociaux était déjà présente dans les travaux de K. Marx, M. Weber, E. Durkheim.

le plan. La diffusion de ces formes, leur extension géographique et leur réactualisation ne sont pas uniquement le fait de la société productrice de la forme initiale, mais aussi des sociétés postérieures.

Des dossiers documentaires médiévaux à reprendre

À partir de ces propositions, on peut faire une petite liste (non exhaustive) de dossiers qui gagneraient à étudier conjointement les formes planimétriques et sociales, les unes ou les autres étant selon les cas déjà réalisées, mais rarement mises en relation.

Un premier dossier concernerait le fameux *incastellamento*. Pour passionnants que soient les multiples travaux engendrés par ce concept historien pour le moins fécond, ils se sont jusque-là privés de l'articulation des agglomérations villageoises avec leurs finages. La domination du pouvoir seigneurial, qui passe par une nouvelle polarisation sociale des dépendants autour des châteaux au Moyen Âge central, a-t-elle – ou non – un volet proprement spatial ? Les terroirs, les champs, les espaces ruraux sont-ils reconfigurés de manière lourde à l'époque féodale ? La définition initiale du concept par Pierre Toubert intégrait bien cette problématique de réorganisation du finage[25], mais n'a jamais été traitée en tant que telle par l'historien qui, à l'instar de son maître en la matière (Marc Bloch), n'étudie aucune forme planimétrique : s'il produit des cartes de localisation des *castra*, il ne traite la question du parcellaire qu'à partir des documents écrits, qui donnent la dimension des parcelles, et à partir desquels il arrive de façon paradoxale à tirer une analyse de type morphologique, mais sans jamais montrer les formes qu'il décrit[26] ! De même, l'archéologie, qu'elle se construise pour ou contre l'*incastellamento*, est restée centrée sur la seule échelle de l'habitat castral et n'a pas répondu à ces questions : là non plus, on ne trouve aucun plan parcellaire, ni dans la synthèse d'Étienne Hubert, ni dans les travaux de Ricardo Francovich. On peut faire un constat de même nature pour les travaux sur la morphogenèse des villages circulaires languedociens[27], qui, pour s'intéresser au parcellaire, se limitent à celui des seules agglomérations, sans regarder l'articulation avec celui des terroirs agraires environnants. Lors de la publication de synthèse, Pierre Toubert repère bien la lacune des terroirs, mais reste très évasif quant aux possibilités d'étude pour y remédier, quand Miquel Barcelò pointe

25. P. Toubert, *Les Structures du Latium médiéval : le Latium méridional et la Sabine du IXe siècle à la fin du XIIe siècle*, Rome-Paris, 1973, t. 1, p. 332.

26. *Ibid.*, chap. 3, dont p. 199-227 et 273-300.

27. G. Fabre *et al.* éd., *Morphogenèse du village médiéval. IXe-XIIe siècles*, Montpellier, 1996.

plus précisément le manque[28]. Il serait donc intéressant d'interroger les plans parcellaires et photos aériennes des secteurs italiens déjà fouillés : cela pourrait être l'occasion d'une rencontre fructueuse entre médiévistes et archéogéographes, quels qu'en soient les résultats. En effet, les récentes publications de Cédric Lavigne et de Magali Watteaux montrent des formes polarisantes autour de points morphogénétiques[29] ou des terroirs globalement organisés en éventail, comme celles qui ont été repérées dans l'Alentejo, au sud du Portugal[30]. Il resterait à vérifier si, oui ou non, de telles formes sont repérables pour les sites castraux déjà étudiés. Il n'est pas du tout évident que l'analyse planimétrique soit congruente avec la thématique historienne (ou peut-être révèlerait-elle des polarités ailleurs qu'aux endroits attendus), mais tant qu'on n'a pas cherché sérieusement, on ne risque pas de trouver.

Un autre dossier concerne la planification agraire liée à la colonisation germanique dans l'Est de l'Europe. Charles Higounet avait publié à la toute fin de sa vie une étude remarquable[31], y compris parcellaire, qui mériterait d'être reprise et analysée avec les outils de l'archéogéographie. Car dans cet orient germanique, qu'il avait découvert comme prisonnier de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale, il a bien observé ces planifications agraires, celles-là mêmes qu'il n'avait pas vues autour des bastides dont il avait pourtant étudié les plans urbains. Au-delà de l'analyse planimétrique des formes parcellaires, il serait intéressant de voir dans quelle mesure cette histoire particulière de la colonisation germanique a été intégrée dans la fabrication de l'identité nationale des nations de la Mitteleuropa, en pratiquant donc une archéologie du savoir, à la manière de Ricardo Villaescusa et Thomas Jacquemin à propos de la *Gallia belgica*, objet ethnique sans revendication nationale[32].

Toujours sur la colonisation agraire, il y aurait des dossiers à reprendre concernant la conquête du *contado* par les cités italiennes. Les travaux de Robin Brigand sur les centuriations romaines invitent à s'intéresser aux opérations médiévales de valorisation du sol qui ont fait rejouer la structure antique. Mais, du côté des historiens, cette thématique est aussi importante

28. P. Toubert, « L'incastellamento aujourd'hui : quelques réflexions en marge de deux colloques », dans M. Barcelò, P. Toubert éd., *L'Incastellamento*, Actes des rencontres de Gérone (1992) et de Rome (1994), Rome, 1998, p. XI-XVIII.

29. Comme en Vendée : S. Robert, « Sources... », p. 155.

30. M. Watteaux, « La colonisation agraire médiévale en Alentejo (Portugal) », *Études rurales*, 188 (2011), p. 39-72.

31. C. Higounet, *Les Allemands en Europe centrale et orientale au Moyen Âge*, Paris, 1989.

32. R. González Villaescusa, T. Jacquemin, « Gallia Belgica : un objet sans revendication nationale », *Études rurales*, 188 (2011), p. 93-112.

et a déjà donné lieu à de belles et multiples études[33] ; on imagine aisément le profit qu'elle pourrait tirer d'une cartographie et d'une analyse de type archéogéographique.

Toujours dans les communes italiennes, un dossier sur les relations entre espace urbain et fonctionnement des groupes domestiques semble également prometteur. Un colloque sur les structures matérielles et l'organisation de l'espace urbain[34] a ainsi rappelé comment les multiples intersections de la famille et du voisinage, dans la trame urbaine, se concrétisent par l'émergence d'unités socio-topographiques dites lignagères (tels les *alberghi* à Gênes), qui formaient des enclaves à l'intérieur desquelles s'organisent la vie et la solidarité du groupe familial étendu. Les études historiques sensibles à la configuration spatiale de ces pratiques sociales existent donc. Mais elles peinent à mettre en cartes les faits spatiaux évoqués[35], car ces cartes sont conçues de manière synchronique : elles ne passent le cap, ni de la longue durée, ni de l'analyse dépassant le détail de quelques unités. Quand on lit ces travaux, on ne peut s'empêcher de se demander : où sont les cartes et les plans parcellaires à l'échelle de la ville (ou du moins de quartiers) ? Le tissu urbain des XIXe-XXe siècles ne porterait-il pas la marque de ce fonctionnement social, durablement structuré par ces larges unités familiales, qui se recomposent sans cesse dans le détail ? Dans quelle mesure la plasticité de cet « urbanisme du privé », comme l'appelle Élisabeth Crouzet-Pavan, s'est-elle formalisée dans le plan urbain ? Autant de questions qui pourraient être traitées à partir d'une lecture archéogéographique des plans parcellaires contemporains.

Enfin, un autre dossier repris par les archéogéographes concerne la cartographie du pouvoir seigneurial. Tous les historiens reconnaissent qu'il est très difficile de cartographier les espaces dominés par les seigneurs au Moyen Âge, du fait de leur éclatement en de multiples points et de leur enchevêtrement[36]. Sans être les premiers, les récents essais de Marie-Pierre Buscail ont le mérite d'intégrer les apports conceptuels de la géographie

33. Par exemple F. MENANT, *Campagnes lombardes du Moyen Âge : l'économie et la société rurale dans la région de Bergame, de Crémone et de Brescia du Xe au XIIIe siècle*, 2 vol., Paris, 1988.

34. Dans *D'une ville à l'autre : structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe-XVIe siècle)*, Rome, 1989, voir les articles d'H. Broise et d'É. Crouzet-Pavan. Pour Rome, voir É. HUBERT, *Espace urbain et habitat à Rome du Xe siècle à la fin du XIIIe siècle*, Rome, 1990.

35. Même si, pour Gênes, un bel atlas historique a déjà été publié : E. POLEGGI, L. GROSSI BIANCHI, *Una città portuale del Medioevo, Genova nei secoli* X-XVI, Gênes, 1980.

36. Je n'en citerai que deux : A. GUERREAU, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », dans N. BULST *et al.*, *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIVe-XVIIe siècles)*, Actes de la table ronde du 25 mai 1991, Paris, 1996 p. 85-101 ; P. BOUCHERON, « Représenter l'espace féodal : un défi à relever », *Espaces Temps : les cahiers*, 68-69-70 (1998), p. 59-66.

des métriques, articulant réseau et territoire comme des formes spatiales différentes[37]. Même si ces productions cartographiques doivent être améliorées, notamment en termes de symbologie graphique, un dialogue avec des historiens médiévistes spécialistes du pouvoir royal de la fin du Moyen Âge produirait certainement des résultats passionnants.

Une exigence épistémologique partagée avec d'autres chercheurs en sciences sociales

En acceptant le décalage chronologique, souvent pluriséculaire, entre les documents planimétriques et les sociétés anciennes productrices de formes visibles sur ces plans, l'archéogéographie oblige ainsi à assumer que les objets étudiés ne sont pas une production purement transparente d'un fonctionnement social ancien et qu'il est pauvre (et parfois impossible) de se limiter à remonter *ex abrupto* de la forme spatiale à la société ancienne.

On peut dire exactement la même chose à propos de l'histoire et de l'archéologie en général, qui connaissent actuellement un tournant documentaire. Une conception classique fait comme si on pouvait remonter des textes ou des vestiges matériels aux sociétés médiévales. Or, divers chercheurs en archéologie et en histoire, qui travaillent pourtant sur des objets très différents, attirent notre attention sur le fait que c'est plus compliqué que cela. Il me paraît intéressant de relever des similitudes entre, d'une part, l'archéogéographie et, d'autre part, le tournant documentaire, qui sera ici observé à partir des propositions de Joseph Morsel et Ludolf Kuchenbuch[38]. Car, à partir de questions différentes, ils aboutissent au même constat : on gagne en intelligibilité à intégrer dans l'analyse historique la transmission jusqu'à aujourd'hui des documents anciens, et à ne pas se contenter de les rapporter directement aux sociétés anciennes. Les logiques de transmission, d'archivage et de conservation des documents sont aussi intéressantes à prendre en compte que celles liées à leur production. Ainsi, le passé continue à exister et à se transformer ; les « sources », qu'elles soient écrites, archéologiques ou planimétriques, ne se trouvent pas, elles deviennent. L'histoire comme l'archéologie gagneraient à ne pas se cantonner à travailler sur le « passé » comme objet fini, découpé et totalement extérieur à nous, mais aussi à intégrer comment nous sont transmis, jusqu'à aujourd'hui, les documents du passé.

37. M.-P. Buscail, « Le domaine royal : entre territoires et réseaux », *Études rurales*, 188 (2011), p. 73-92.

38. La comparaison aurait aussi pu être faite avec les travaux archéologiques de P. Boissinot, P. Ouzoulias et L. Olivier, ou encore avec les propositions historiennes de P. Chastang et É. Anheim : ce n'est que pour des raisons de place qu'on se limitera à celles de J. Morsel et de L. Kuchenbuch.

Outre une approche constructiviste, Gérard Chouquer, d'une part, et Joseph Morsel et Ludolf Kuchenbuch, d'autre part, ont ainsi en commun une certaine vigilance face aux procédures de naturalisation des objets scientifiques, une approche qui privilégie la résilience des objets au détriment de la quête de leurs origines et de leur permanence, et enfin une interrogation (osons un gros mot: d'ordre philosophique) cherchant à rendre compte du changement continu dans le temps.

Tout d'abord, ces auteurs n'hésitent pas à construire des concepts pour désigner leurs objets. Comme un même mot peut exister au Moyen Âge et aujourd'hui tout en renvoyant à des contextes sociaux différents, les historiens peuvent négliger les différentes nuances de sens et faire comme si « nobilis, territorium, ecclesia, monasterium, vinea, campus » pouvaient se traduire sans autre forme de procès par « noble, territoire, église, monastère, vigne, champ ». À la suite des propositions d'Alain Guerreau, Joseph Morsel[39] choisit de lever l'ambiguïté en construisant des concepts de manière à éviter, et les mots indigènes (de l'époque médiévale) et les mots actuels (chargés de significations sociales différentes depuis le « Grand partage » de la Modernité). C'est dire qu'il existe une troisième voie entre le culturalisme (qui examine le Moyen Âge comme une culture exotique en utilisant les mots indigènes de cette culture) et l'historicisme (qui intègre le Moyen Âge dans une conception évolutionniste jusqu'à la Modernité en utilisant donc les mots modernes)[40]. La critique habituelle souligne l'aspect incompréhensible du discours ainsi produit: au lieu d'éclairer la lanterne du lecteur, ces néologismes font écran et il est nécessaire de se constituer un dictionnaire permettant de traduire leur propos. Il est certain que, globalement, ces lectures sont ardues et nécessitent une certaine volonté, du temps aussi. Alors oui, ça gratte, et en plus là où ça fait mal. Mais si l'on dépasse la première sensation (désagréable) de remise en cause, ces réflexions me semblent utiles à tout historien, car il ne s'agit pas ici d'écrans de fumée, ni d'effets littéraires, mais bien d'une exigence de rigueur scientifique. Il faut avoir l'honnêteté de ne pas réduire un discours qu'on ne comprend pas à un verbiage inintéressant ou inutile. À chacun de choisir comment utiliser son temps: débattre de l'éternelle imperfection des mots actuels, qui trahissent toujours la réalité que l'on veut capter, ou comprendre de nouveaux mots qui permettent d'identifier la spécificité de

39. J. MORSEL, « De l'usage des concepts », dans *Ménestrel*, « De l'usage de », 2011, http://www.menestrel.fr/spip.php?rubrique1551 & lang = fr.

40. D. IOGNA-PRAT, « Introduction générale: la question de l'individu à l'épreuve du Moyen Âge », dans B. BEDOS-REZAK, D. IOGNA-PRAT éd., *L'Individu au Moyen Âge: individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, 2005, p. 7-29. Cette alternative était déjà présente au milieu du XIXe siècle dans la querelle du premier historicisme entre L. von Ranke et J. G. Droysen.

ces réalités ? Si le second choix est exigeant et difficile, le premier me paraît assez vain.

Ensuite, on retrouve chez ces auteurs la même vigilance quant aux procédures de naturalisation des objets scientifiques, c'est-à-dire des procédures qui rendent les objets naturels, évidents, sans qu'on s'en rende compte, qui créent comme des trous noirs de la pensée historienne, telle celle de « sources ». Les uns et les autres ont montré, de manière synchrone, et pourtant sans se connaître à ce moment-là, que « les "sources", ça n'existe pas »[41] : la comparaison de leurs textes montre de façon éclairante qu'ils aboutissent à la même proposition de remplacer le terme « source » par « document », pour éviter l'effet trompeur de transparence véhiculé par « sources ». On retrouve la même préoccupation chez l'anthropologue Michel Naepels, qui met pareillement des guillemets au mot « sources »[42]. Dans le même ordre d'idées, Gérard Chouquer parle de rétroprojection à propos de la centuriation et de l'arpentage romain, quand J. Morsel systématise l'usage du mot de « rétrojection » à propos du lignage. Dans les deux cas, il est montré comment l'évolution postérieure de ces pratiques, romaine ou médiévale, participe à en modifier l'approche qu'en ont les historiens. À chaque fois, une documentation initiale (les écrits des arpenteurs du temps de la colonisation romaine entre IVe et Ier siècles avant J.-C.; des actes des XIIIe-XIVe siècles concernant des biens seigneuriaux) ne nous a été transmise que par le biais de réécritures postérieures (les écrits des arpenteurs de l'époque flavienne ; les fonds lignagers de chaque *Geschlecht*), qui agencent différemment les documents originaux et leur donnent un sens nouveau, que les historiens réappliquent ensuite sur la période initiale de production. La structure même de leurs schémas, par paliers successifs, montre la similitude des raisonnements.

Troisième point commun : une approche centrée sur la résilience des objets jusqu'à aujourd'hui, au détriment de la quête de leurs origines et de leur permanence. La notion de résilience, utilisée par l'archéogéographie, n'est pas revendiquée en tant que telle par Ludolf Kuchenbuch et Joseph Morsel, mais il me semble qu'elle correspond bien à leur approche. Tous partagent l'idée de l'impossibilité, voire du non-intérêt, d'une quête des

41. L. KUCHENBUCH, « Sind mediävistische Quellen mittelalterliche Texte? Zur Verzeitlichung fachlicher Selbstverständlichkeiten », dans H. W. GOETZ éd., *Die Aktualität des Mittelalters*, Bochum, 2000, p. 317-354 ; J. MORSEL, « Les sources sont-elles le "pain de l'historien" ? », *Hypothèses. Travaux de l'école doctorale d'histoire de l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne*, 2003, p. 273-286 ; ID., « En guise d'introduction... » ; ID., « De l'usage des sources en histoire médiévale », *Ménestrel*, « De l'usage de », 2009, http://www.menestrel.fr/spip.php?rubrique1551 & lang = fr ; G. CHOUQUER, *Quels scénarios pour l'histoire du paysage ?*, chap. 11, p. 217-226.

42. M. NAEPELS, *Ethnographie, pragmatique, histoire. Un parcours de recherche à Houaïlou (Nouvelle-Calédonie)*, Paris, 2011, p. 52-54.

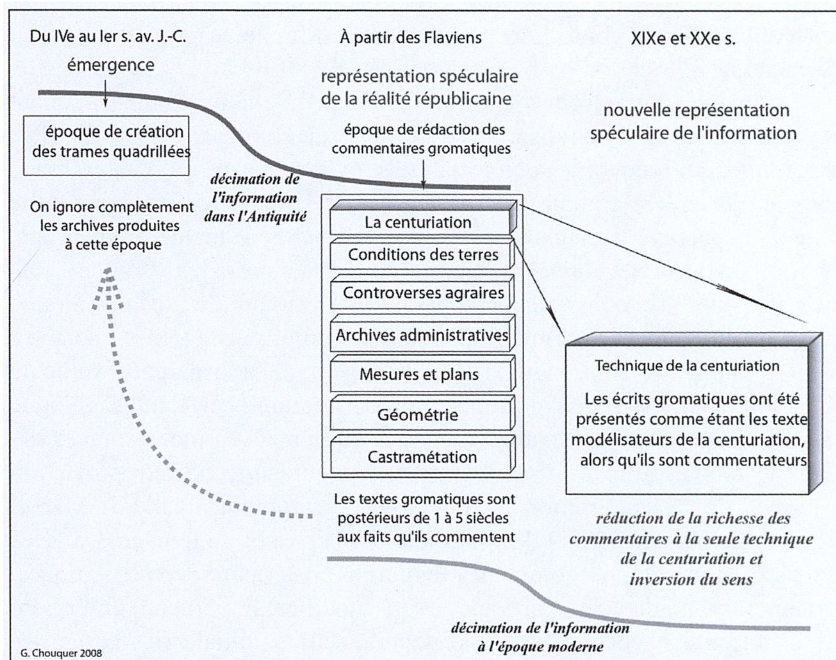


Fig. 1. Décimation successive de l'information concernant l'arpentage romain (G. CHOUQUER, « Les transformations récentes de la centuriation. Une autre lecture de l'arpentage romain », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 4 [2008], p. 855).

origines, que ce soit celle d'une forme agraire (l'openfield et le bocage), une forme écrite (le texte) ou une forme sociale (la noblesse). Car une telle quête des origines (dénoncée il y a longtemps déjà, mais pour d'autres raisons) suppose une permanence de ces formes, comme si l'openfield était une forme d'exploitation agraire qui existe continûment depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne, ou comme si le groupe aristocratique dominait la société de la même manière tout au long du Moyen Âge. Joseph Morsel entend ainsi travailler sur la « domination sociale à long terme d'un groupe restreint d'individus, au prix d'adaptations liées à l'évolution sociale générale, sans que ces adaptations (ni d'ailleurs le renouvellement généalogique) aient jamais remis en cause le mythe de la continuité du groupe[43] ». On retrouve là la notion de transformission de Gérard Chouquer : c'est parce qu'il y a de multiples changements, « adaptations » au cours du temps, que globalement la forme sociale paraît pérenne. En réalité, il n'y a pas au sens strict de

43. J. MORSEL, *L'Aristocratie médiévale. La domination sociale en Occident (v^e^-xve siècle)*, Paris, 2004, p. 6.

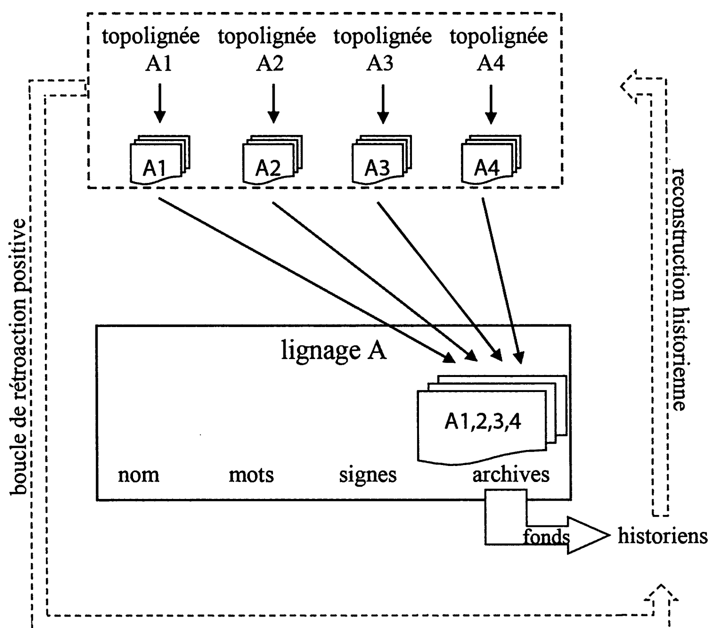


Fig. 2. La construction archivistique, puis historienne, du *Geschlecht* (J. MORSEL, « En guise d'introduction : les chartriers entre "retour aux sources" et déconstruction des objets historiens », dans P. CONTAMINE et L. VISSIÈRE éd., *Défendre ses droits, construire sa mémoire. Les chartriers seigneuriaux (XIIIe-XXIe siècle)*, Actes du colloque international de Thouars [8-10 juin 2006], Paris, 2010, p. 24).

continuité, de permanence, de pérennité, de maintien, d'inertie des formes : ces notions surestiment la continuité des objets et empêchent d'envisager le réemploi d'une forme dans des contextes différents. Mieux vaut donc parler de résilience ou de « rejeu », réactivation ou réactualisation permanente des formes. Car ces termes permettent d'envisager qu'à chaque étape un nouveau sens social est produit, qui n'est pas exactement le même que précédemment : et c'est justement parce que le sens social diffère à chaque fois que la forme de l'objet se maintient et qu'il est donc transmis jusqu'à nous. L'analyse des neuf transmissions (entre 893 et 1998) du censier de Prüm par Ludolf Kuchenbuch nous semble correspondre précisément à cette conception[44] : chacune de ces opérations est recontextualisée et

44. L. KUCHENBUCH, « Sources ou documents ? Contribution à l'évidence d'une histoire méthodologique », *Hypothèses. Travaux de l'école doctorale d'histoire de l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne*, 2003, p. 287-315. B. Rosenwein n'a pas fait autre chose à propos des multiples significations de l'immunité, depuis l'époque mérovingienne jusqu'à la constitution américaine : B. ROSENWEIN, *Negociating Space. Power, Restraint and Privileges of Immunity in Early Medieval Europe*, Ithaca (N. Y.), 1999.

se caractérise par des finalités propres, toujours différentes, qui, toutes, apportent un nouveau sens social au document, tout en participant à sa transmission. Il me semble que les archéogéographes raisonnent de la même manière lorsqu'ils présentent les planifications médiévales ou modernes comme des réactivations de la centuriation romaine. Dans tous ces cas, le continuum de la transmission documentaire jusqu'à aujourd'hui intègre le présent dans l'étude historique. Tous ces travaux partagent un vrai intérêt, non seulement pour la longue durée, mais au-delà jusqu'à l'époque actuelle : d'une manière ou d'une autre, ils invitent à ne pas isoler la période étudiée comme un objet séparé de nous, mais relié à nous par ce qui s'est passé depuis.

Enfin, il me semble que, plus fondamentalement, le point commun entre ces différents travaux consiste à s'interroger sur ce qu'un autre (François Jullien) appelle la « transformation silencieuse[45] ». L'enjeu est le suivant : comment rendre compte du changement continu dans le temps ? Comment les choses changent imperceptiblement et pourtant irrémédiablement ? Aucune société n'est stable : seul l'historien stabilise une société passée par la création d'un récit historique ne retenant que telle ou telle question. De ce point de vue, l'intérêt de la médiévistique réside à mon sens dans le fait que la société médiévale est à la fois différente de la nôtre depuis le « Grand partage » du XVIIIe siècle, mais qu'elle en est en même temps la matrice. Un enjeu fort consiste à essayer de tenir en même temps ces deux extrémités de la corde. Les historiens ont d'abord privilégié une conception temporelle globalement marxienne, avec une transformation des sociétés scandées par des ruptures fortes, des seuils marquant des mutations, qui correspondent à des états stabilisés par le regard rétrospectif du chercheur. Puis, le mur de Berlin étant tombé aussi chez les historiens, ils ont (globalement) fait le deuil de ces sauts plus ou moins révolutionnaires et ont troqué la révolution pour l'évolution, lente et graduelle. Si cette préoccupation figure à l'état de questionnement chez J. Morsel[46], l'archéogéographie interroge plus précisément le rapport au temps : sont proposées plusieurs modalités spatio-temporelles du changement qui interrogent les différents rapports avec le temps de façon non linéaire (uchronie, hystéréchronie, prochronie, taphochronie, pour dire le potentiel, le décalage, la résonance, la rupture des formes). Il pourrait être intéressant d'envisager ces discontinuités du rapport au temps sur des objets autres que des formes planimétriques. Pour ma part, j'abandonne volontiers la posture explicative et me limite à la description d'actions en situation,

45. F. Jullien, *Les Transformations silencieuses. Chantiers, I*, Paris, 2010, p. 139-150 : « transformation silencieuse, maturation discrète, propension, capacité d'auto-déploiement des processus » me paraissent des notions proches de l'auto-organisation et de la transformission archéogéographique.

46. J. Morsel, *L'Aristocratie...*, p. 10.

donc pas dans un sens neutre prétendument objectif, mais comme un vrai choix, à la manière de l'anthropologue Michel Naepels[47], pour adopter une écriture que d'autres qualifient de génétique ou processuelle.

Arrêtons-là cette évocation qui nous emmènerait trop loin. Le propos visait simplement à montrer l'intérêt épistémologique à fréquenter l'archéogéographie et la proximité avec certains médiévistes ou autres chercheurs en sciences sociales.

Pour finir, j'espère avoir suscité de l'appétence pour les propositions thématiques et épistémologiques de l'archéogéographie, même si je ne ressens pas le besoin de me définir comme telle. Qu'on appelle ce travail « archéogéographie » ou « morphohistoire », ou autrement, peu importe : ce qui me semble important est de pratiquer effectivement ce type de recherche et, au-delà de la thématique proprement spatiale, d'être conscient de la non-transparence des documents sur lesquels nous travaillons. L'archéogéographie n'est donc pas un but en soi, mais une réflexion utile à l'historien, qui l'aide à se prémunir des évidences et des impensés.

La comparaison ici esquissée avec des historiens médiévistes aurait pu être développée plus largement, en montrant plus précisément les convergences avec d'autres travaux en sciences sociales (Philippe Boissinot, Pierre Ouzoulias, Laurent Olivier pour l'archéologie, Étienne Anheim et Pierre Chastang pour l'histoire, Michel Naepels pour l'anthropologie, François Jullien pour la philosophie). Cette congruence signifie bien quelque chose et il me paraît dommageable que les historiens restent insensibles à cette circulation fluide de la préoccupation épistémologique. Les historiens seraient-ils tentés par « l'isolement aristocratique[48] » dont commencent à se défaire certains juristes ?

Hélène NOIZET – Université Panthéon Sorbonne, Département d'histoire, UMR 8589 LAMOP

47. M. Naepels, *Ethnographie...*, p. 15-27 et 33-46 : il s'inspire beaucoup des travaux épistémologiques de Paul Veyne, Michel Foucault et Jean Bazin.

48. L'expression est de L. Maganzani, « Romanistica... ».

Médiévales 66, printemps 2014, p. 199-218

NOTES DE LECTURE

Hélène MILLET, *Le Concile de Pise. Qui travaillait à l'union de l'Église d'Occident en 1409 ?*, Turnhout, Brepols («Ecclesia militans»), 2010, 443 p.

Il y a tout lieu de se réjouir de la publication de ce recueil des travaux consacrés par H. Millet au concile de Pise entre 1981 et 2005, recueil qui complète le volume paru en 2009 aux éditions Picard[1]; d'abord parce que, cela va sans dire, la réunion de ces six articles facilite très opportunément le repérage et l'accès à des textes jusqu'ici épars dans des revues ou des ouvrages qui n'étaient pas spécifiquement dédiés à ce concile, ni même au Grand Schisme d'Occident; ensuite, en raison des ajouts qui agrémentent avec utilité la compilation, à savoir un avant-propos, un cadre chronologique, deux index généraux (relevant les noms des personnes et des lieux), ainsi que des «additions aux notes d'identification des Pères conciliaires» (p. 235-284), tous suppléments destinés à la lisibilité, à la cohérence ou encore à la mise à jour de ces travaux. Mais c'est, plus que toute autre chose, la portée du projet historiographique guidant l'ensemble des recherches de l'historienne qui nous paraît prendre, grâce à ce livre, un relief particulièrement appréciable. Car, en quelques vingt-cinq années d'enquête, H. Millet a contribué de manière décisive à un revirement interprétatif majeur touchant à cet événement hors du commun qu'a été l'organisation, par les cardinaux révoltés des deux bords, d'un concile général visant à déposer les papes rivaux pour enfin élire un pontife commun, et plus précisément à la place de cet événement dans l'histoire, à court terme, de la quête de l'unité et, à plus longue échéance, de l'essor des théories et des pratiques conciliaires.

Une œuvre de réhabilitation salutaire a en effet été entreprise à l'encontre d'une légende noire bâtie de longue date par l'historiographie ultramontaine, qui avait réduit le concile de Pise à « [un] faiseur de troisième pape, [un] paria des conciles œcuméniques» (p. 39), et maintenu les ressources documentaires conservées, pourtant riches et variées, dans une obscurité presque totale (au moins jusqu'aux travaux mal diffusés de J. Vincke, parus entre 1938 et 1942). L'auteure évoque ainsi en avant-propos, en un bref rappel de son parcours de chercheuse, les étapes d'un tel contre-pied historiographique, dont D. Girgensohn fut également l'un des protagonistes et qui, apprend-on, ne se fit pas sans obstacles.

Dans ce qui s'apparente à une véritable leçon de méthode, H. Millet a rouvert le dossier pisan en replaçant sur le devant de la scène ses acteurs et en insistant particulièrement sur deux axes d'analyse corrélés, les procédés de légitimation de l'œuvre conciliaire et l'adhésion massive à l'impératif d'unité défendu par les cardinaux révoltés. La prosopographie, terrain de prédilection de l'historienne, lui a permis d'ouvrir une voie fertile à partir de l'édition très documentée d'une nouvelle liste de participants au concile (article nº 2), suivie par plusieurs études spécifiquement consacrées aux Français, aux Angevins et aux Portugais qui s'y sont rendus (nº 4, 5, 6). Certains des constats les plus

1. Nous nous permettons de renvoyer à une précédente note de lecture: C. REVEST, «Hélène Millet, *L'Église du Grand Schisme (1378-1417)*, Paris, Picard, 2009, 272 p. ("Les Médiévistes français", 9)», *Médiévales*, 59 (2010), p. 204-207, URL: http://medievales.revues.org/6186).

importants mis en valeur par ces travaux ont donné lieu à un article de plus large portée, intitulé «La représentativité, source de la légitimité du concile de Pise (1409)» (n° 3), qui jette une lumière nouvelle sur le caractère à la fois pragmatique et performant de ce moment de recherche d'une solution au conflit, dans un contexte immédiat d'indignation générale. Reprenant le fil des événements qui, à partir de la volte-face de Grégoire XII au printemps 1408, menèrent à la convocation conjointe d'un concile par des cardinaux issus des deux camps rivaux à Livourne à l'été suivant, puis à sa tenue effective devant environ cinq cents participants moins d'un an plus tard à Pise, l'historienne montre comment, portés par un mouvement d'opinion favorable, les prélats rebelles surent user des théories conciliaires comme d'un outil majeur de légitimation de l'insurrection, autour de l'idée de représentation – en quantité et en qualité – de l'Église universelle (l'importance accordée aux listes de participants trouve là un élément d'explication déterminant). Elle insiste également sur la réussite au moins immédiate de leur démarche qui suscita de grands espoirs auprès des contemporains et donna lieu, de fait, à un rassemblement inédit dans l'histoire du Schisme et conforme à l'objectif recherché.

Un tel accomplissement s'appuya sur une intense et vaste propagande préalable, dont un article en particulier (le premier, co-écrit avec É. Mornet) révèle l'un des ressorts majeurs. À partir de l'étude d'un manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Université d'Uppsala (C47), qui comporte de très fortes similitudes avec un volume de la Bibliothèque vaticane (Vat. Lat. 3477), l'existence de compilations de pièces pro-pisanes constituées dans le milieu de la curie urbaniste au cours de l'automne ou de l'hiver 1408 est attestée et analysée. Ces dossiers furent élaborés dans le cadre de la campagne diplomatique en faveur du ralliement au concile, et les auteurs suggèrent à ce titre le nom de Christian Cobant, envoyé par les cardinaux dans les royaumes scandinaves en septembre 1408, comme porteur du manuscrit aujourd'hui conservé à Uppsala. Ainsi une preuve supplémentaire est-elle dégagée de la diversité des moyens mis en œuvre par les dissidents pour parvenir à l'universalité du concile.

Les travaux menés par H. Millet ont indéniablement éclairé d'un jour nouveau les jalons de l'unification de l'Église déchirée, depuis la première soustraction d'obédience française jusqu'à Constance, en redonnant toute son importance à ce passage à l'acte qu'a été Pise, moment de la révolte mais aussi d'une impulsion politique décisive, appuyée sur l'idée du concile général. C'est pourquoi nous en recommandons sans réserve la lecture, car il importe désormais que de telles avancées imprègnent pleinement notre vision du Grand Schisme d'Occident et de l'histoire conciliaire.

Clémence REVEST

Sylvie BÉPOIX, *Une cité et son territoire. Besançon, 1391, l'affaire des fourches patibulaires*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté («Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté», vol. 871; «Cahiers d'études comtoises», n° 71), 2010, 265 p.

L'auteure, qui enseigne à l'Université de Franche-Comté, a orienté sa thèse et écrit plusieurs études sur l'administration, la justice et la comptabilité du comté de Bourgogne sous le règne des ducs-comtes Valois de Bourgogne, livre ici la présentation et l'édition des actes que les citoyens de Besançon, ville d'Empire enclavée dans le comté de Bourgogne, ont communiqué à la juridiction de leur cité dans un procès intenté contre les officiers de la seigneurie voisine et comtale de Châtillon, lesquels ont érigé des fourches patibulaires sur le site des lavières et du village de Valentin, détruit quelques années plus tôt, et que les Bisontins revendiquent comme ressortissant de leur banlieue.

Cet ensemble de textes est original et notable dans l'historiographie comtoise et bisontine à plusieurs titres. La forme tout d'abord : les actes ont été transcrits par des notaires bisontins sur ordre de la Ville sur cinquante-sept parchemins cousus les uns aux autres pour constituer un unique rouleau de trente-deux mètres de long, le paraphe des notaires chevauchant les parchemins à chaque couture en forme chirographaire ; le document, spectaculaire mais difficile à consulter, est conservé aux Archives municipales de Besançon avec l'original d'un des actes copiés. Le contenu typologique ensuite : la pièce maîtresse du rouleau est le procès-verbal des réponses de quatre-vingt-dix-neuf témoins de toute condition, citoyens bisontins ou habitants des villages relevant de sa banlieue, à tel ou tel des articles dressés contre les prétentions des officiers seigneuriaux du duc-comte de Bourgogne sur une partie de leur territoire. Les dépositions tendent à prouver l'ancienneté et la permanence de ces lieux dans la dépendance et possession de la cité, notamment en décrivant les activités et les usages que les Bisontins y ont depuis un temps « immémorial », à défaut de titre écrit les rattachant expressément à Besançon. Le contexte féodal, juridique et politique enfin, très complexe : en 1384 le comté de Bourgogne échoit par succession aux ducs Valois de Bourgogne ; Philippe le Hardi n'a de cesse dès lors, mais sans y parvenir, de vouloir imposer son pouvoir à Besançon, face à son principal seigneur et haut justicier, l'archevêque prince d'Empire, pour faire de cette ville la capitale administrative du comté. En 1391, année de l'affaire des fourches, l'opposition ouverte du duc et de l'archevêque sur fond de droits de justice et de monnaie aboutit à la fuite du prélat en Avignon et à la vacance du siège archiépiscopal. Par ailleurs, dès 1386, le duc réussit, par intimidation à peine voilée, à substituer sa garde auprès des habitants de la cité pour garantir face à l'archevêque les droits et privilèges établis par leur charte communale de 1290, à celle exercée précédemment par les membres de la famille de Chalon-Arlay, également maires et vicomtes de l'archevêque dans la cité avec pouvoirs de justice afférents, et prompts aussi à dresser la noblesse comtoise contre les comtes de Bourgogne issus du royaume de France. Cette garde est précisément déléguée à un officier comtal de la seigneurie de Châtillon qui suscite l'affaire des fourches cinq ans plus tard, et qui représente la justice du comte dans la cité à laquelle les habitants peuvent recourir si leurs droits sont menacés.

Dans son ouvrage, l'auteure contextualise le contenu juridique et historique de l'affaire pour en faire ressortir les points originaux au regard de l'historiographie récente sur les villes et leur banlieue en France et dans l'Empire, et en reprenant ou décalant légèrement les approches et conclusions de R. Fiétier, Professeur à l'Université de Besançon, dont les travaux dans les années 1970 sur la coutume, les juridictions, la délimitation et la consistance du territoire bisontin au Moyen Âge l'avaient amené à utiliser cette source de premier ordre et des enquêtes similaires, suscitées jusqu'à l'époque moderne par les Bisontins, leur seigneur ou leur gardien, sur les droits et limites territoriales de chaque autorité en présence. Dans une introduction de quatre chapitres d'environ quatre-vingts pages, l'auteure dresse ainsi un « tableau de Besançon » à l'époque des faits, cerne la chronologie de l'affaire, les étapes de l'enquête judiciaire et les témoins interrogés, avant de circonscrire le ressort géographique de la banlieue de Besançon, ainsi que les activités et les droits des Bisontins, à la lumière des articles de l'enquête et des dépositions des témoins, puis de définir la nature et l'exercice des divers pouvoirs de justice à Besançon et dans sa banlieue. Elle conclut sa présentation sur la portée de l'affaire, et sur les voies et les instruments de pouvoir utilisés par ses protagonistes, en montrant qu'à l'inverse de l'avancée du pouvoir des princes au royaume de France par la maîtrise de l'écrit, des administrations et des tribunaux, à la politique du fait accompli des officiers du duc-comte censée accroître le pouvoir de ce dernier, s'oppose ici le recours des Bisontins à la preuve par témoignage et aux rouages juridiques pour vider le conflit.

L'édition des actes de l'enquête est précédée sur une page d'une présentation matérielle du rouleau et d'un acte original puis de l'analyse globale des cinq ensembles principaux d'actes copiés dans le rouleau : articles des Bisontins à l'appui de leur plainte en justice, articles en réponse des officiers du duc-comte de Bourgogne, nouveaux articles des Bisontins, les dépositions des quatre-vingt-dix-neuf témoins, et enfin divers actes privés recopiés à titre de preuves complémentaires aux témoignages recueillis. L'auteure analyse en outre un à un les articles des deux parties et toutes les pièces justificatives présentes dans le rouleau qu'elle a choisi de ne pas toutes transcrire en fonction de leur intérêt. Des photos du rouleau, d'un plan du territoire bisontin au XVI[e] siècle, des lavières actuelles en forêt de Chailluz, de fourches patibulaires de Montbéliard agrémentent l'ouvrage avant l'édition des actes sur cent trente pages, aisément repérables depuis l'introduction grâce à un bon système de numérotation.

L'initiative d'une telle édition est très heureuse. Mais, outre des fautes résiduelles, voire des erreurs (citation de travaux de Richard, pour Gérard, Giordanengo...) qu'une relecture attentive eût gommées, on regrette des faiblesses de fond. La dimension juridique propre de l'affaire, essentielle, et des actes qui l'accompagnent, est mal maîtrisée. Si l'auteure rappelle brièvement la pratique judiciaire des enquêtes, elle ne désigne pas la nature juridique exacte de l'action promue par les Bisontins : trouble par une nouvelleté dans la saisine et possession d'une partie de leur territoire, d'une part, et de la jouissance de droits d'usage, d'autre part, qui induit et explique le cadre et les limites des revendications de la Ville, le cheminement de la procédure, comme le contenu et la succession spécifiques des articles à débattre. Le procès-verbal de constat des faits par vue des lieux aux lavières puis à Châtillon auprès des officiers du duc-comte, acte qui ouvre la procédure, n'est pas non plus analysé en tant que tel, mais est désigné souvent comme « préambule » ou « instrument public » passé devant notaire, « diatribe adressée aux possesseurs de Châtillon ». L'analyse des articles produits par les deux parties est trop souvent approximative et tronquée ; elle induit en erreur si on ne se réfère pas à l'édition. Le sujet des documents annexés à la fin du rouleau en complément de l'enquête, globalement désignés « lettres » alors que tous n'en sont pas au sens diplomatique, est assez bien cerné, mais le dispositif des actes qui précise la nature juridique de l'acte, est rarement donné, et parfois la date manque, ce qui est gênant pour les actes non transcrits. On apprend aussi que le traité de garde a été « signé » par Philippe le Hardi le 24 mai 1386.

Par ailleurs, l'auteure a certes choisi de présenter les textes plutôt que d'en réaliser une étude à proprement parler ; mais elle reste en deçà des réalités et des points soulevés par un tel document. Ainsi a-t-elle bien établi un tableau sociologique des témoins interrogés, mais si les observations sur l'anthroponymie sont plaisantes, on regrette des naïvetés dans les conclusions tirées du statut des témoins, comme en d'autres parties de la présentation sur d'autres sujets, et surtout, on attend ici au moins la mention des mises en perspective possibles entre ce statut féodal ou social et les activités de chaque témoin, d'une part, et, d'autre part, le type et le niveau de renseignement qu'il est apte ou non à apporter à l'enquête, et donc des valeurs respectives des témoignages qui donnent la valeur informative de l'enquête. Maladresse sensible aussi de l'auteure qui reprend dans son propre texte, sans mise à distance (par des guillemets par exemple), les termes accusatoires des Bisontins à l'encontre des hommes des officiers de Châtillon : « complices », « coupables », « accusés », qui dans notre langage actuel emportent un sens nettement criminel. Autre écueil de la présentation : en l'absence de jugement conservé sur cette affaire, il semble imprudent de considérer en fin de compte le rouleau comme l'instrument écrit validé et prouvant enfin les droits bisontins sur le territoire de leur banlieue ; il n'est qu'une pièce d'un dossier contentieux au profit d'une des parties en présence. Si les Bisontins l'ont considéré autrement, l'historien ne doit pas, lui, se

méprendre. Enfin, rien n'est dit de la tradition du document : pourquoi et depuis quand se trouve-t-il dans les documents d'administration des biens de la commune parmi d'autres enquêtes similaires (il est coté en série DD des Archives de Besançon) et non parmi les procès intentés par la commune (série GG), ou dans les actes importants (série AA) ou dans les papiers de l'une des juridictions bisontines (GG ou autre fonds conservé aux Archives du Doubs) ? Des inventaires anciens des papiers de la Ville mentionnent-ils ce document ? Et dans quel environnement textuel ou thématique ? Des extraits ou des mentions en ont-ils été faits pour des besoins ultérieurs ? Loin d'être anodines, ces questions concernent la portée juridique ou administrative de ce rouleau au fil du temps, apparemment unique témoin conservé de la procédure. Enfin, dans une perspective comparative avec des villes du royaume de France, l'auteure aurait sans doute pu mieux marquer les spécificités de nature et d'exercice des pouvoirs en Terre d'Empire, dont la complexité locale n'est qu'une des facettes communes.

La partie éditoriale n'est pas moins émaillée de difficultés pour le lecteur. L'analyse codicologique et diplomatique du rouleau et des actes qu'il renferme est pour le moins sommaire, le vocabulaire descriptif souvent inadapté : première « page » du rouleau, « marques » de notaire (légende de photo)... Comme on l'a vu, la tradition du rouleau fait tout à fait défaut, avec les conséquences énoncées. Le procès-verbal, par lequel la procédure est initiée par les Bisontins, a été copié dans le rouleau d'enquête (document n° 5-2), mais figure aussi comme acte séparé à la même cote que le rouleau. Les deux textes sont édités par l'auteur : l'acte isolé avant de l'édition des actes du rouleau car il débute la procédure (n° 0), et la copie présente au rouleau est transcrite dans la file des actes de celui-ci (n° 5-2), sans qu'ait été du tout envisagée une édition critique unique et sans que l'acte séparé soit désigné comme étant manifestement l'original. Une édition comparée des deux versions, dotée de notes critiques sur les variantes majeures au moins, aurait d'ailleurs permis soit de relever des anomalies évidentes dans l'une ou l'autre version des textes, soit d'éviter de commettre et/ou laisser des omissions (nom de Jean Grand d'Abbans absent, ligne 01-5) et des fautes de transcription (« Je Henri de la Sotey » pour La Ferté, ligne 03-1, mauvaise identité hélas reprise directement par l'auteur en analyse... alors que partout ailleurs, il s'agit bien de La ferté ou *de Firmitate*, etc.). De façon générale, l'édition, dénuée de toute note critique d'établissement de texte et d'un lexique pour des formes éloignées du français actuel, est discutable en plusieurs points. Ce même texte initial est mal accentué dans ses premières lignes, et surtout mal ponctué et les guillemets des paroles prononcées par les protagonistes souvent mal placés, ce qui trouble vraiment la compréhension de l'acte et fait douter de sa compréhension par l'éditeur ; une phrase se trouve même dénuée de verbe par une virgule mal placée ([devant diverses personnes désignées] « Jean Thomessin en non que dessus dit, les paroles que s'ensuiguent », pour « en non que dessus, dit les paroles [...] » (ligne 01-19) ; absence de guillemets ouvrant l'interpellation « biaux seignours [...] » et refermant la phrase après « des habitans d'icelle » (ligne 01-19 à 21), ou après « votre office » (ligne 01-28), etc. Au document 1 du rouleau, on a noté un « donnés en avant » pour « dorres et en avant », un « subviet » inexpliqué, des majuscules manquantes (« sainz evangiles », « letare Jerusalem »), etc. Assurément, une relecture minutieuse de l'édition aurait pu et dû rétablir la correction complète de la transcription et évacuer toute erreur possible de compréhension par une ponctuation adaptée dans les actes complexes.

Toute édition de texte est un exercice ingrat et difficile, mais devient une référence par sa diffusion et sa facilité de consultation. Dans le cas présent où le texte édité est un rouleau bien difficile à manipuler, et dont la numérisation ne résout pas tous les problèmes d'accès à la lettre, l'édition a donc le mérite d'avoir été faite, et avec enthousiasme, par S. Bépoix, et de donner à une source importante la place qui lui revient auprès des

historiens comtois et dans l'historiographie française et de l'ancienne « Terre d'Empire » ; il demeure que cette édition devra être utilisée avec discernement par ses lecteurs.

Patricia GUYARD

Z. David ZUWIYYA (éd.), *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, Leyde, Brill (« Brill's Companions to the Christian Tradition », 29), 2011, 409 p.

Spécialiste du Roman alexandrin, Z. D. Zuwiyya coordonne ici un ouvrage qui se propose d'inventorier richement la postériorité des récits traitant de l'épopée d'Alexandre le Grand dans la littérature médiévale – cinquante-cinq ans après G. Cary – en faisant ressortir la généalogie, ascendante comme descendante, de ces traditions. Eu égard à la nature composite de ce vaste vadémécum, nous maintiendrons dans les lignes qui suivent sa structure encyclopédique.

R. Stoneman examine les sources primaires : le Pseudo-Callisthène, l'*Histoire* latine de Quinte-Curce (globalement encomiaste), mais aussi un *Itinerarium*, des épitomés ou encore des épîtres (celle adressée à Aristote narre l'expédition « fabuleuse » en Inde). Pierre de fondation de toute la tradition européenne médiévale, l'*Historia de preliis* connut une diffusion remarquable à travers un grand nombre de langues vernaculaires au bas Moyen Âge, au point que son héros « devint un exemple pour les moralistes et les théologiens, un véhicule scientifique pour l'époque, un modèle pour les rois et les empereurs, ainsi qu'un emblème de la vie humaine s'élevant parfois même au niveau de celle de Jésus » (p. 19). S. Dönitz étudie l'entrée de ce roi « gentil » dans les écrits judaïques qui agrégèrent des traductions (à partir de textes grecs et/puis arabes) à une littérature « didactique ». Au gré des contextes politiques, « la littérature rabbinique fait montre d'une attitude ambivalente à l'égard d'Alexandre » (p. 23), dont les différents épisodes évoquent le motif des limites de l'expérience humaine sans cesse repoussées sous l'effet de l'*hybris*. Pour J. P. Monferrer-Sala, la version syriaque issue du Pseudo-Callisthène « représente la version orientale ayant eu la plus grande influence » (p. 41). Le milieu nestorien nord-mésopotamien enfanta ce Roman (*ca* 628) aux couleurs apocalyptiques. Inséré à la fin du texte – aux côtés de la légende de la source de vie (« comme si elles appartenaient à un autre cycle », p. 55) – le *topos* de Gog et Magog trahit une obsession eschatologique. Ces deux ajouts retracent les actes d'un roi que guide un dieu monothéiste : la *mission* divine dicte la narration édificatrice. L'empereur Héraclius triomphant put se glisser sous les traits du *cosmocrator* christianisé et confirmer la fonction sotériologique à l'œuvre. De plus, l'inclusion [apocryphe] de la lettre d'Aristote singularise ledit texte, tout comme l'expédition menée au-delà de l'Oxus en Asie centrale et en Chine. L'ensemble égrène une succession de « sagas » et se laisse diviser en trois sections inégales et génériquement complexes : 1) jeunesse, 2) campagnes militaires, 3) mort. La dernière, *testamentaire*, propose une *imitation* à diffuser.

Les histoires attachées au conquérant macédonien circulèrent (à partir du syriaque) en Arabie (VIe s. ap. J.-C.) puis intégrèrent le Coran (18, 83-98). Les historiographes et exégètes étoffèrent sa geste en puisant dans le riche matériel du Roman. Du corpus retenu par Z. D. Zuwiyya – deux textes transmis par 'Abd al-Raḥmān b. Ziyād (m. 718), un *Ḥadīṯ* (XVe s.), la *Qiṣṣa* de 'Umāra b. Zayd (*fl.*VIIIe s.) et le *Ta'rīḫ al-Iskandar* d'al-Ṣūrī (fin XIIIe s.) – deux facettes contradictoires saillent : « celle d'un conquérant extrêmement zélé et, à ce titre, blâmable – comme le dépeint souvent le Pseudo-Callisthenes et sa tradition –, mais aussi le pieux "ami de Dieu" représenté dans le Coran » (p. 98). La trame générale articule des campagnes militaires (suscitées par la prédication) et des épreuves initiatiques. J. Wiesehöfer esquisse l'image d'un « aventurier maudit (*gizistag*) » : « deux différentes traditions d'Alexandre [co]existent en Iran » (p. 114). *Primo*, une « histoire

nationale iranienne» brosse un tableau «zoroastrianisé» et négatif de l'homme du Rum semant le chaos en Iran. *Secundo*, l'Alexandre du Pseudo-Callisthène finit par s'imposer – notamment par la diffusion auprès de la noblesse sassanide d'une recension syriaque (un phénomène accentué dans le *Shahnameh* islamisé d'al-Firdawsī). D. L. Selden analyse les spécificités de l'Alexandre de la littérature égyptienne : la prise d'Élam, les dernières volontés de Selpharios et la retraite du Chaos de Gédrosie. Ce dernier récit entrelace trois visions culturelles de la royauté : celle de l'Alexandre-pharaon, gardien de l'ordre et de la justice ; celle de l'Alexandre-basileus, *primus inter pares* doué de force et de métis ; celle, enfin, de l'Alexandre-messie, témoin éprouvant la résurrection des corps. Le *Zēnā Eskender* (P. C. Kotar), une création autochtone en langue guèze (XIVᵉ s.), descend d'un Roman en arabe. Reprise augmentée des *Histoires* arabes d'al-Makīn et d'Abū Šākir (XIIIᵉ s.), elle aboutit à deux types différents : a) un *stratum* historique mêlé de nombreuses fictions (*cf.* Pseudo-Callisthène) ; b) une histoire fabuleuse, *i.e.* de pure imagination (*cf.* le Roman chrétien). Un long processus de déshistoricisation transforma le noyau autonome en une matrice capable d'absorber «de nouveaux récits, légendes et mythes» (p. 167), pour culminer «dans le "Roman chrétien", œuvre d'un Éthiopien rédigée dans un monastère afin d'édifier les moines» (p. 175). L'évêque Gautier de Châtillon au XIIᵉ siècle dédia l'*Alexandréide* au comte Guillaume de Champagne (M. Lafferty). Ses dix livres en hexamètre montrent (à partir du Quinte-Curce) un Alexandre désireux de devenir le Roi des Rois au point de franchir l'Océan. Le style fortement hyperbolique supporte une lecture édificatrice. Somme d'*exempla* (modèle du roi croisé) ou attaque portée à l'*hybris* du roi païen ?

Plus généralement, L. Harf-Lancner lie au développement de la classe des chevaliers (au XIIᵉ s.) la mise en roman (*i.e.translatio*) de la geste d'Alexandre qu'inspira l'épitomé de Jules Valère. Si plusieurs couches composent le récit français, il revient à Alexandre de Bernay de lui avoir conféré une unité (après 1180). La problématique générique – chanson de geste ou roman ? – met en relief le rôle crucial rempli par la quête individuelle dont le parangon incarne conquête universelle, savoir et générosité (p. 215). Ce Miroir – «une mise en garde contre la dangereuse délégation du pouvoir aux serviteurs roturiers qualifiés, pour la circonstance, de "serfs"» (p. 217) – prône l'union du sage (Aristote) et du roi (Alexandre), entendez celle des clercs et des chevaliers. L'Inde y fonctionne comme un espace liminaire – lieu de rêve (richesses) et de cauchemar (bestiaire fabuleux, monstres, désert) –, promettant l'immortalité ou le paradis terrestre.

Pour l'Espagne, le *Libro de Alexandre* (première moitié du XIIIᵉ siècle) tire son canevas de l'*Alexandréide*. Assoiffé de savoir, Alexandre exprime la quintessence du héros épique espagnol. Couronnement, conquête et exploration participent d'un didactisme médiéval porté par le *contemptus mundi*, «lorsque le héros concentre tous ses efforts vers la vie ici-bas au détriment de celle dans l'au-delà» (p. 241). Z. D. Zuwiyya indique d'autres textes médiévaux se rapportant à Alexandre, surtout des recueils de vulgarisation philosophique établis à partir de l'arabe. La tradition d'Alexandre épouse la littérature anglo-saxone (D. Ashurt) dès les rédactions en vieil anglais où la figure de ce dernier est globalement avantageuse quoiqu'adossée à l'*Histoire* d'Orose (hostile aux rois païens). Après la conquête normande, elle réapparaît au XIVᵉ siècle : en vers (*Kyng Alisaunder*, textes fragmentaires) comme en prose. Elle traverse *The Dicts and Sayings of the Philosophers* (issu du *Bocados de Oro*), mais aussi des versions vernaculaires du *Secretum Secretorum*, des *exempla* et des chroniques. Le domaine (moyen) écossais accueille deux romans versifiés qui érigent *King Alexander* en modèle idolâtré de chevalerie : il demeurera une référence littéraire et poétique au-delà de sa propre tradition.

Dans le champ germanophone (D. Buschinger), l'*Alexanderlied*, adapté du poème français d'Albéric de Pisançon par Lamprecht, nous est parvenu à travers la version de

Vorau. L'*Alexandre* de Strasbourg procède de cette dernière. Le Macédonien y donne la mort à son ennemi Darius. Le voyage en Orient livre une quête *curieuse* de *l'autopsie* des merveilles. Le personnage n'est pas en proie à la « folle errance » de son équivalent français et parcourt un monde plus réel. De transgresseur il se mue en *res iustus et pacificus*, devenant une leçon. Étayent cet examen un *Miroir* de Rudolf von Ems (XIIIe s.), le long poème courtois eulogico-légitimateur de Ulrich von Etzenbach, celui de Wernigerode (fin XIVe s.) mettant en garde contre la *superbe*, celui, enfin, de Hartlieb – un *exemplum* édifiant en prose –, postérieur à 1450 et ayant connu une diffusion imprimée.

Le monde scandinave (D. Ashurt et F. Vitti) reçut la légende du Macédonien à travers trois principaux ensembles. Le premier, celui de la Saga, voit le prêtre islandais Brandr Jónsson (m. 1264) paraphraser en vieux norrois l'œuvre de Gautier de Châtillon pour soumettre un *Miroir* au roi norvégien Magnus. Le deuxième, pendant organique du précédent, traduit vers 1250-1350 de manière abrégée l'*Epistola Alexandri ad Aristotelem* pour donner le *Bréf Alexandri Magni*. Le troisième, vers 1375-1386, offre avec le *Konung Alexander* une version métrique de type *knittel* en vieux suédois de l'*Historia de preliis*, en étoffant avec force détails un canevas narratif initialement sec.

Dans l'Italie du *Milione*, les aventures célestes et sous-marines ne manquèrent pas de fasciner : « Des histoires concernant Alexandre devinrent l'histoire par excellence pour maints écrivains ainsi que pour tous ceux qui manifestaient de la curiosité envers le monde situé par-delà la Méditerranée. » (p. 336) Ni courtois (à la française), ni démoniaque (à l'allemande), le héros oscille entre le fabuleux et le réel. R. Morosini mentionne maints auteurs, dont Boccace, ainsi qu'un Alexandre aux Enfers et des ouvrages tardifs dépeignant un Alexandre *urbain*, chevalier adoubé seigneur.

Somme comparatiste précieuse, cet ouvrage aurait gagné à comporter une synthèse organisant la richesse des matériaux proposés (points archétypaux, variantes et particularités régionales) et complétée par une carte reliant chronologiquement les espaces de réception évoqués. Il aurait ainsi avantageusement relié les quatorze chapitres en mettant en évidence les filiations unissant ces traditions, le rôle crucial joué par certaines, ainsi que la grande diversité générique qui les supportent. De là, gageons qu'un travail ultérieur saura rendre compte de l'élaboration *réussie* des figures alexandrines complexes au gré des contraintes idéologiques posées par les cultures productrices/consommatrices et de phénomènes clés s'y rattachant : monothéisation, *hybris*, européanisation, pour ne citer que ceux-là.

Sébastien GARNIER

Jean WIRTH, *L'Image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2011, 456 p., 187 ill.

Le livre de J. Wirth est le troisième et dernier volume d'une synthèse sur l'image au Moyen Âge, après l'*Image à l'époque romane* et l'*Image à l'époque gothique*. Plus qu'un manuel, il s'agit d'une synthèse érudite, étayée par les travaux de l'auteur, d'où un certain tropisme vers l'art germanique, mis en regard de l'art italien et de l'art flamand. Si l'on ne trouvera pratiquement rien sur l'art en Espagne ou en Angleterre, les régions considérées sont assez riches pour pointer l'unité artistique, et donc la spécificité, des XIVe-XVe siècles, mais aussi les divergences régionales qui nuancent le propos. L'ensemble est dominé par l'iconographie chrétienne, et en particulier la peinture religieuse. L'ouvrage se divise en quatre parties : la première est consacrée à la « révolution picturale » portée par Giotto ; la seconde partie traite de la consommation de l'art religieux ; la troisième explore le système iconographique de l'art chrétien ; la quatrième expose la façon dont les théoriciens médiévaux analysent l'image, de saint Thomas à Jean Hus. Le livre montre comment l'illusionnisme croissant de l'art occidental, mis au service de la foi dans un premier temps, suscite des méfiances qui aboutissent même à un nouvel iconoclasme en Allemagne au moment de la Réforme.

I. L'évolution de l'art médiéval à la fin du Moyen Âge tend vers une représentation de plus en plus réaliste du monde, tant par la diffusion progressive de la perspective que par le souci de la ressemblance. L'auteur souligne l'importance de Giotto comme fondateur de la perspective, dans la mesure où ce dernier s'appuie sur les théories de son temps sur l'optique, en particulier celles de Witelo, qu'il applique jusque dans ses erreurs, puisque ses perspectives sont dépourvues de point de fuite. Par ailleurs, le champ uni de ses peintures n'est pas totalement aniconique, puisque la couleur bleue rappelle le ciel. À partir de là, les recherches sur la perspective se poursuivent en Italie : le champ est remplacé par des modules architecturaux ou des paysages, mais la cohérence des objets géométriques reste incertaine jusqu'à Brunelleschi en 1420. La perspective de Giotto est partiellement remployée au nord des Alpes, moins par incompétence que parce que les conditions matérielles de représentation des images les mêlent au contexte architectural, alors que la perspective dans un tableau doit être isolée par un cadre pour être lisible. La perspective, qui réduit la taille des personnages en fonction de leur éloignement, heurte aussi une convention picturale qui veut que la taille des personnages soit proportionnelle à leur importance. La peinture flamande explore des recherches alternatives, comme ces tableaux de dévotion ronds (les *tondi*), à la perspective curviligne qui part des bords vers le centre. En dépit de cette évolution non linéaire, J. Wirth souligne la convergence des démarches entre adoption de la perspective, retour du portrait ressemblant et lumière tombant sur les personnages à partir d'un point identifié. Là encore on trouve Giotto à l'origine de ce tournant (premier portait en 1303).

II. L'image religieuse domine, car c'est un champ où la compétition somptuaire se réfugie pour éviter la critique du luxe : les donateurs se soucient en effet autant de leur salut que de l'affirmation de leur statut – ainsi le macabre qu'affectionnent les élites du XVe siècle affirme une humilité qui n'est pas incompatible avec l'ostentation dans les sépultures à deux niveaux. Les images pieuses se multiplient avec l'élargissement de la sociologie des donateurs au patriciat urbain, aux corporations et aux confréries. Il en résulte une saturation des églises par les images... que les représentations des églises par les peintres ne donnent pas du tout à voir. La dévotion de plus en plus intériorisée suscite aussi une profusion d'images pieuses, notamment les livres d'heures qui se prêtent à une certaine liberté iconographique du fait de leur caractère privé. Enfin, la pratique des indulgences entraîne la profusion des images. L'iconographie religieuse exalte le macabre et la douleur pour mieux inciter au mépris du monde, et l'art germanique, où naît la figure de la *piétà* dès le début du XIVe siècle, est spécialement morbide. Autre spécificité de cette aire géographique : le mysticisme extrême qui induit l'imitation du Christ et l'apparition de la représentation des instruments de la Passion. L'auteur explique cette spécificité régionale par la forte immixtion du politique et du spirituel en Allemagne, qui suscite la méfiance envers la capacité de l'Église à assumer son rôle de médiatrice entre la terre et le ciel. Mais l'iconographie propose aussi des images de consolation à travers le mariage et la maternité mystique, tandis que les moines affectionnent le thème de la lactation de la Vierge ou la prière du rosaire. Il s'ensuit un usage amoureux des peintures et des sculptures, que l'on embrasse volontiers dans le clergé.

III. L'homologie entre les sphères profane et sacrée qui caractérise l'imaginaire religieux pose le problème de l'identification du surnaturel dans un contexte artistique de plus en plus illusionniste. Il est résolu par la représentation de ses écarts à la norme humaine. Ainsi, depuis Giotto (encore lui), on représente le Christ de façon de plus en plus asexuée, avec un périzonium transparent qui dévoile un sexe invisible. « Or ce que le Christ perd progressivement en virilité, il le gagne en féminité » (p. 238) : la plaie du Christ, d'où coulent le sang et l'eau pour la rémission des péchés (et qui donne naissance à l'Église), est assimilée par l'iconographie à un sein paradoxal que sucent les saints. Le

Christ est par ailleurs de plus en plus identifié à l'eucharistie, d'où des représentations qui valorisent sa souffrance comme preuve de la Passion, ou l'apparition du thème du pressoir mystique. S'affirme en outre la croyance dans l'immaculée conception de la Vierge, dont les représentations de la parenté excluent les maris (Joachim, Joseph). La Vierge est considérée comme l'Église, donc l'épouse du Christ, d'où des Vierges à l'Enfant dans lesquelles mère et fils sont représentés comme l'Épouse et l'Époux du *Cantique des cantiques*. Le thème de la compassion mariale (Marie a souffert la passion dans son cœur) donne aussi lieu à l'apparition de statues de la Vierge renfermant une Trinité : bien que théologiquement fausses, elles sont bien tolérées par les clercs, « comme s'il y avait, entre les mots et les images, deux poids, deux mesures » (p. 210), du fait, entre autres, que l'Église ne peut imposer un contrôle des images à l'échelle de la chrétienté. Si l'iconographie religieuse est spécifique, les personnages célestes sont rattrapés par les querelles temporelles : les peintres hésitent à coiffer la tête de Dieu d'une couronne ou d'une tiare, tandis que les représentations des saints rappellent la promotion de la noblesse à la fin du Moyen Âge. J. Wirth note toutefois l'apparition d'une iconographie profane indépendante, d'inspiration anticléricale, courtoise ou antique.

IV. Les images pieuses se multiplient aux XIVe et XVe siècles, entraînant une défiance croissante envers leur efficacité. Pour saint Thomas au XIIIe siècle, l'image était un signe qui renvoyait à la substance de la chose représentée, ainsi qu'à l'individu à la source du modèle. La ressemblance de l'image permettait donc de la substituer au modèle dans la conscience du spectateur. Dès lors, le fidèle pouvait adorer Dieu à travers son image. Dès 1300 la critique des théoriciens pointe : comment l'image pourrait-elle rendre compte de la nature divine qui ignore l'accidentel ? Ces critiques n'ont pas de conséquences pratiques dans l'immédiat, mais sont dévastatrices à terme. Elles suscitent vers 1400 un désir de réforme en France et une critique radicale en Allemagne, où la dépense somptuaire est exclusivement orientée vers les églises –, mais pas de critique en Flandre et en Italie, où elle est largement tournée vers les demeures privées. Les causes de ce changement de perception sont à rechercher autant dans l'évolution illusionniste de l'art, jugé désormais trompeur, que dans les abus liés au culte des saints et à la pratique des indulgences qui s'appuient sur les images. Face à ces critiques, l'image religieuse réagit par un moralisme croissant (cycle des péchés capitaux, des vices et vertus), et surtout par l'apparition d'images aniconiques, comme la représentation de la plaie du Christ, du cœur et même du nom de Jésus. La réaction iconoclaste est particulièrement violente en Allemagne, mais s'explique moins par le refus des images que par celui des pratiques religieuses qui les suscitaient, ainsi que par l'inadaptation de leur programme iconographique.

On sait gré à l'auteur de replacer les évolutions artistiques dans leur contexte historique et de prendre le risque d'expliquer les interactions complexes entre art, économie, politique et théologie. Si l'on veut bien admettre la supériorité artistique de l'iconographie religieuse, on peut s'interroger en revanche sur l'intégration de l'image profane aux marges du propos : si le sujet est « l'image au Moyen Âge », les milliers de miniatures de la littérature didactique ou de distraction ne méritaient-elle pas de plus amples développements ?

Boris BOVE

Anne-Zoé RILLON-MARNE, « *Homo considera* ». *La Pastorale lyrique de Philippe le Chancelier. Une étude des conduits monodiques*, Turnhout, Brepols (« *Studia artistarum*. Études sur la Faculté des arts dans les universités médiévales », 34), 2012, 370 p.

L'ouvrage d'A.-Z. Rillon-Marne est issu de sa thèse de doctorat de musicologie médiévale dirigée par O. Cullin, Professeur à l'Université de Tours. Il est consacré à l'étude des conduits monodiques composés par Philippe le Chancelier pour les chantres

de la cathédrale Notre-Dame de Paris au XIIIe siècle. Mettant en relation la prédication et la composition musicale, l'auteure a analysé comment le Chancelier a mêlé ces deux pratiques pour les transformer en stratégies de communication morale et sonore très élaborées. Elle a voulu montrer la subtilité « des pratiques culturelles communes aux sermons et aux compositions musicales », dont le but commun est de convaincre, comme le rappelle O. Cullin dans sa préface, et étudier « au plus près les pratiques musicales en vogue dans les cercles ecclésiastiques de la cathédrale de Paris entre les dernières années du XIIe siècle et 1236, date de la mort de l'auteur ». Il faut saluer ce travail de recherche très fouillé, tant au niveau de la constitution (difficile) du corpus que de la mise en contexte et de l'analyse méthodologique proprement dite des conduits monodiques du Chancelier. L'auteure a aussi le mérite d'être ouverte à d'autres disciplines, telles la littérature et l'histoire. Aussi lui reprochera-t-on, avec bienveillance, certaines questions inutiles et assez typiques de la musicologie médiévale, car la qualité de son travail montre qu'elle les a dépassées par le renouvellement de son approche. Par exemple, le paradoxe du théologien qui est aussi poète n'a pas vraiment lieu d'être soulevé. En effet, en replaçant la production musicale du Chancelier dans son contexte culturel, comme l'auteure l'a très bien fait, il est rappelé que les plus grands « intellectuels » étaient formés à différentes formes d'expression savante. Abélard, théologien et compositeur de chansons et d'hymnes, comme l'a montré M. Clanchy, en est un exemple caractéristique.

L'ouvrage est composé de huit chapitres allant de la présentation des sources du corpus à la formation d'une pastorale musicale par le Chancelier, en passant par la rhétorique poétique et musicale et la prédication morale de ses conduits. Fort utiles, plusieurs tableaux récapitulatifs ont été intégrés dans les chapitres. Quant aux annexes, elles sont très complètes, comprenant les transcriptions musicales de vingt conduits monodiques en latin accompagnées d'une fiche de présentation (p. 261-338), ainsi qu'un glossaire médiéval, une bibliographie spécialisée, deux index des noms médiévaux et compositions cités.

Sous la plume des philologues et historiens du XIXe siècle, l'historiographie sur Philippe le Chancelier a d'abord mal jugé le personnage et sa production musicale. Longtemps, il a été confondu avec un certain Philippe de Grève, jusqu'à ce que H. Meylan en 1927 distingue les deux figures. Puis, la réévaluation du théologien a été amorcée par P. Meyer en 1864 et d'autres. Leur intérêt pour l'édition des grandes sommes scolastiques du XIIIe siècle a favorisé la « réhabilitation » du Chancelier dans le domaine de la théologie. Parallèlement, les sermons du prédicateur ont fait l'objet du seul travail de synthèse réalisé aujourd'hui, grâce à l'édition du répertoire de J. B. Schneyer (1962). Enfin, le corpus poético-musical de l'époque étant bien constitué, la participation du poète au répertoire de son temps a suscité l'intérêt des musicologues et plusieurs éditions musicologiques. Le corpus poétique a également été étudié grâce à P. Dronke (1987). Cependant, c'est par le travail de recherche méticuleux de T. B. Payne (1991, 2001) que Philippe le Chancelier et sa musique ont pu être placés au même rang que les maîtres de Notre-Dame, Léonin et Pérotin. Payne a pu mettre en évidence le caractère novateur de sept motets et compléter le corpus de vingt-sept compositions étonnantes par leur diversité formelle et stylistique. Quant aux conduits monodiques, leur analyse est un domaine récent de la recherche musicologique (S. Rankin) à laquelle A.-Z. Rillon-Marne a choisi de contribuer à partir des conduits du Chancelier. Elle rappelle avant tout que le terme *conductus* est difficile à définir car ses aspects sont variés depuis son apparition dans les manuscrits de Saint-Martial de Limoges. Le seul point établi est le texte en latin versifié, et donc les dispositifs sonores structurant le texte poétique et la mélodie par l'échelle modale.

Malgré les difficultés d'attribution, trois collections musicales et poétiques ont été attribuées au Chancelier (Londres, Prague, Darmstadt). Elles ont été confirmées par des

témoignages narratifs, dont le *Dit du chancelier Philippe* par son ami et protecteur Henri d'Andeli, qui présente le chancelier en trouvère et joueur de vièle : la transfiguration du théologien en « jongleur de Dieu » appartient à la littérature mariale de l'époque et confirme les rapports ambivalents entre les clercs et les jongleurs – les articles de J. Baldwin et de M. Zink sur « le Chancelier jongleur de Dieu » auraient pu être mentionnés en notes de bas-de-page. Il est un peu étonnant que l'auteure cherche à confirmer le sérieux de l'activité musicale du Chancelier (p. 70), car, évidemment, celle-ci est sérieuse à n'en pas douter, et il est dommage que les clivages disciplinaires laissent planer une certaine suspicion sur sa qualité et suscitent encore ce genre de critique. D'autres productions musicales attestent de la participation du Chancelier à leur constitution : certaines compositions monodiques du corpus de Notre-Dame ; six conduits sur les deux cent vingt-huit compositions du manuscrit des *Carmina Burana* ; et quatorze insertions musicales dans le *Roman de Fauvel* (Paris, BnF, fr. 146) montrant la réception en 1314 des monodies composées dans les années 1170. Plutôt que de « mouvements littéraires contestataires » (p. 77), il serait plus approprié de parler de critique morale et de satire politique dont seuls les clercs peuvent faire preuve au tournant du XIIIe siècle. Enfin, A.-Z. Rillon-Marne mentionne une collection composite de huit compositions contenues dans un livre liturgique (Rome).

Le lien entre le corpus musical et la prédication morale est établi dans le troisième chapitre « Un corpus moralisateur ». A.-Z. Rillon-Marne le justifie parfaitement en rappelant que le Chancelier est théologien et prédicateur et « possède des compétences oratoires, dialectiques, didactiques, juridiques ». Le fait que le texte latin précède la composition musicale montre les imbrications intrinsèques de la poésie et de la mélodie dans le processus de création. Les liens structurels entre texte et musique donnent aux conduits toute leur efficacité communicative. Le but du prédicateur visant la conversion des mœurs, les discours sur le Bien et le Mal, les vices et les vertus, la vanité, la fragilité humaine, la fuite du temps, le *contemptus mundi* s'adressent aux laïcs et aux clercs, ceux-ci étant particulièrement visés par les vices de l'avarice, l'appât du gain, l'hypocrisie et la luxure. Cette entreprise de moralisation musicale et orale est caractérisée par différents procédés littéraires de la communication, issus des traités oratoires romains.

Les chapitres suivants présentent des études de cas très précises et tout à fait convaincantes sur la rhétorique poétique (répétitions, jeux de mots) et musicale (mélodie, *repetitio*, *gradatio*) des conduits. Ils font la démonstration de la maîtrise de la rhétorique poétique du Chancelier avec laquelle il a su structurer le texte et à organiser avec virtuosité les *colores* sonores des mots. Charmant les oreilles et frappant les esprits, cette communication est morale car elle est mentale : elle organise la pensée et suscite la méditation. Basée sur une rhétorique de l'oralité, la construction des conduits est, d'après l'auteure, semblable à celle des sermons (cinquième chapitre) dans leur dimension sonore. Citant Guido d'Arezzo et s'appuyant sur le livre majeur de L. Treitler – *With Voice and Pen* (2003) –, A.-Z. Rillon-Marne rappelle les liens d'analogie entre le langage et la mélodie. Avec des analyses musicologiques très élaborées sur les strophes, les vers, la figure d'épanadiplose (la correspondance entre le début et la fin d'un conduit), elle arrive à la définition convaincante du « *conductus* comme discours poétique et moral » (chapitre 6) : le conduit est à la fois un tout unifié et fragmenté, qui doit être organisé « selon une logique et une cohérence au niveau de la macro-structure » (p. 196), afin d'être saisi par la mémoire de l'auditeur. Se basant sur les recherches fondamentales de F. Reckow, A.-Z. Rillon-Marne peut préciser la définition du conduit, qui « est la mise en œuvre d'un *processus*, une progression dynamique dans le temps et l'audition », ménageant une tension sonore culminante (climax) généralement au milieu de la composition. Le parallèle avec la notion de *ductus* analysée par M. Carruthers vient fort à propos. La démonstration est renforcée par les analyses de deux conduits dans le septième chapitre.

Quant au huitième et dernier chapitre, il témoigne d'une réflexion plus personnelle de l'auteure, attentive au contexte de production et de performance des conduits du Chancelier. Dépassant la notion isolée et anachronique de « genre musical », comme il est courant en musicologie médiévale, elle a préféré s'attacher à déterminer « comment une partie des conduits évolue dans une communauté de savoir-faire, la rhétorique du discours que l'auteur a apprise, entre autres, par la pratique de la prédication » (p. 239). Elle peut alors conclure que « le conduit est conçu pour la performance, pour agir donc pour être perçu » par les sens et l'intelligence des auditeurs. Par ses sermons et ses compositions musicales, Philippe le Chancelier, théologien, poète et compositeur, a ainsi pleinement œuvré, à Paris, à la réforme spirituelle et morale de la société de son temps.

L'ouvrage d'A.-Z. Rillon-Marne offre une étude de cas très réussie autour d'une figure majeure du XIII[e] siècle, Philippe le Chancelier, et de ses compositions poétiques. On continuera à lire ses travaux avec grand intérêt.

Martine CLOUZOT

François DEMOTZ, *L'An 888. Le Royaume de Bourgogne. Une puissance européenne au bord du Léman*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (« Le savoir suisse », 83), 2012, 142 p., ill.

Les Presses polytechniques et universitaires romandes, basées à Lausanne, ont pris l'habitude de publier des versions allégées de travaux universitaires concernant, au moins partiellement, l'espace géographique de la Suisse actuelle. De sa thèse intitulée *La Bourgogne transjurane (855-1056) : l'évolution des rapports de pouvoirs dans le monde post-carolingien* soutenue en 2002 et publiée en 2008 sous le titre *La Bourgogne, dernier des royaumes carolingiens (855-1056). Rois, pouvoirs et élites aux bords du Léman*, F. Demotz a tiré un petit livre (144 p.) qui s'intègre dans ce programme éditorial et constitue le 83[e] volume de la collection « Le savoir suisse ». Ce faisant, il participe à la diffusion du renouveau historiographique qui touche depuis une vingtaine d'années l'étude du royaume de Bourgogne, longtemps délaissée à l'issue des travaux pionniers de R. Poupardin.

L'auteur organise son propos en huit chapitres alternant les approches chronologiques (chap. 1, 3, 4, 7 et 8) et thématiques (chap. 2, 5 et 6). Dès le début (p. 13-29), il reprend l'argument principal de sa thèse : même s'il naît dans des circonstances difficiles et peine à se construire pendant une dizaine d'années, le royaume de Bourgogne procède du système carolingien et le perpétue. Comme les souverains carolingiens, Rodolphe I[er] (888-912) gouverne de façon semi-itinérante, s'appuie sur des vassaux, bénéficie de substantiels revenus fiscaux, utilise l'administration comtale, met la main sur les grands monastères et peut compter sur l'aide des évêques (p. 30-52). Fort de cette assise, lui et son fils Rodolphe II (912-937) se lancent dans une politique d'expansion empirique qui leur permet d'étendre leur pouvoir du comté de Bourgogne à la Provence. L'auteur consacre un chapitre (p. 63-74) à l'analyse du « temps d'équilibre » correspondant au règne de Conrad II (937-993), pendant lequel le royaume possède sa taille maximale. Dans un premier temps, sa situation stratégique entre Francie et Germanie, les invasions hongroises et sarrasines mais aussi la minorité du roi en font un état tampon soumis au pouvoir impérial. La mort d'Otton Ier (973) permet à Conrad de gagner son indépendance et de régner avec fermeté sur un royaume bien structuré dont la puissance ne fait plus aucun doute.

Dans les deux chapitres suivants, F. Demotz privilégie une approche thématique. Il analyse tout d'abord le système rodolphien dans sa globalité (p. 75-89). La construction dynastique s'appuie sur des orientations onomastiques, le choix d'une succession

patrilinéaire unique et une politique matrimoniale isogamique. Parallèlement, la famille fait de l'abbaye d'Agaune un pôle identitaire, promeut et récupère le culte mauricien à son profit et tisse des liens matériels aussi bien que spirituels avec les Clunisiens. L'auteur revient ensuite sur le mode de gouvernement autour de l'An Mil (p. 90-108). Rodolphe III (993-1032), désormais à la tête d'un état « post-carolingien », doit composer avec les ambitions des familles aristocratiques. Pour imposer sa volonté, il compte à la fois sur la maîtrise des grands axes de communications, sur la collaboration de ses proches parents et sur le soutien des évêques, auxquels il concède parfois les droits comtaux au risque de favoriser la naissance de puissantes seigneuries épiscopales.

Selon F. Demotz, cette évolution condamne le royaume de Bourgogne à brève échéance. Adoptant une posture historiographique classique, l'auteur porte un jugement sévère sur le règne de Rodolphe III (p. 109-124). Incapable de résister à l'aristocratie, contraint d'affronter une révolte, démuni face aux ambitions germaniques, malheureux sur les champs de bataille et sur le terrain diplomatique, de surcroît privé d'héritier, le roi paraît dénué de projet et de vision. Dans ses dernières années, il ne se déplace presque plus et laisse les puissants, en particulier ceux du clan de sa femme Ermengarde, gérer les affaires du royaume. Sa mort déclenche une crise de succession qui aboutit à l'intégration du royaume de Bourgogne dans l'Empire (p. 125-134). Conrad II (1032-1039) et Henri III (1039-1056) sont certes encore rois de Bourgogne mais leurs regards se détournent désormais du cœur de l'ancien système rodolphien. Ce dernier chapitre se clôt par un constat qui a valeur de conclusion : en 1056, le royaume de Bourgogne disparaît faute de roi de Bourgogne.

Ce livre ne comporte ni apparat critique ni index, conformément à des contraintes éditoriales qui ne sauraient engager le sérieux de l'auteur. En revanche, il propose une bibliographie (p. 138-142), quelques cartes (p. 15, 27, 60 et 136-137) et une généalogie des Rodolphiens (p. 135) qui fournissent au lecteur des points de repères historiographiques, géographiques et chronologiques. Au total l'ouvrage atteint pleinement son objectif, à savoir proposer une première approche de l'histoire du royaume de Bourgogne, apte à susciter l'envie de s'orienter vers la thèse de l'auteur.

Nathanaël NIMMEGEERS

Didier LETT, *Hommes et Femmes au Moyen Âge. Histoire du genre. XIIe-XVe siècle*, Paris, Armand Colin (« Cursus Histoire »), 2013, 222 p.

Consacrer à l'histoire du genre au Moyen Âge un volume d'une collection de manuels universitaires n'est pas un geste anodin. Il faut donc saluer cette initiative bienvenue qui confère une légitimité nouvelle à une perspective critique longtemps restée marginale dans le monde académique français et considérée avec suspicion comme un « produit d'importation », selon la belle formule de D. Lett (p. 9). Le concept de genre forgé dans le sillage de la critique féministe a pris racine dans de très nombreuses disciplines de sciences humaines aux États-Unis, ainsi que dans les mondes anglo-saxon et germanique dès les années 1970. Sa diffusion dans la réflexion académique francophone a été plus lente et il est remarquable que sa relative généralisation coïncide, sur la scène politique, avec de multiples interventions destinées à dénoncer dans « la théorie du genre » une idéologie qui nierait la différence des sexes.

Outil conceptuel bien plus que corps de doctrine, la notion de genre sert de levier à de très nombreuses études concernant les rôles sociaux de sexe. Elle est donc parfaitement adaptée aux recherches historiques, dès lors que celles-ci envisagent leurs objets en s'interrogeant sur l'impact différencié que ceux-ci peuvent avoir sur les hommes et sur les femmes dans un état de société donné. C'est ce que démontre très clairement D. Lett

en envisageant « l'agencement particulier des rapports de sexes » (p. 10) au Moyen Âge dans des contextes factuels ou discursifs variés. Les données rassemblées dans cet ouvrage concernent aussi bien l'histoire littéraire que les études de démographie, la médecine que la théologie, l'anthroponymie et la sigillographie que la pédagogie médiévales, sans parler bien entendu du droit, des théories politiques, de la philosophie morale et des données fournies par des analyses économiques. L'histoire du genre au Moyen Âge, considérée à partir de points de vue aussi variés, révèle une cartographie complexe des relations entre hommes et femmes. Impossible de nier que la domination masculine s'exprime tant dans la lecture des textes bibliques que dans les statuts juridiques. Assignation des femmes à la sphère privée et définition des statuts légaux et sociaux de celles-ci en fonction de leurs positions à l'égard de l'institution matrimoniale sont de règle. Cependant, la prise en compte de sources documentaires non normatives permet de nuancer le tableau, de repérer des espaces ou des marges d'autonomie que peut conférer l'appartenance à certaines catégories sociales ou maritales (haute noblesse, artisanat urbain, veuvage) et de mettre en évidence des évolutions, comme celle que connaît la régence confiée à une femme (p. 144-146).

Le grand mérite de l'ouvrage de D. Lett tient dans son approche nuancée, dans sa rigueur méthodologique et dans l'ampleur de sa documentation. Loin de s'en tenir à une synthèse des études menées depuis plus de trente ans dans le domaine de l'histoire des femmes, il nous offre un panorama incluant les travaux sur les masculinités médiévales. Structuré en trois grandes parties centrées successivement sur les identités, la culture et la société, l'exposé envisage tout d'abord les « fondements de la distinction des sexes » reposant sur les interprétations du récit de la Création, la conception médicale des corps sexués, ainsi que les statuts sociaux et leurs marques identificatoires (noms, sceaux, vêtements). L'examen de l'éducation différenciée, des rapports à l'institution ecclésiastique, des croyances et des pratiques religieuses, du rapport aux pouvoirs juridique et politique forme la seconde partie. Le travail, la violence et la sexualité font l'objet de la troisième partie. La présentation de résultats alterne avec la discussion des thèses les plus importantes dans le champ de l'histoire du genre, comme (aux pages 30 à 32) celles de Thomas Laqueur sur les deux modèles concurrents de conception de la différence des sexes (*La Fabrique du sexe*, 1990, trad. française 1992). De même, lorsqu'il commente, en référence aux travaux de l'anthropologue P. Tabet (*La Construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, 1998), la « domination masculine par l'outil » (p. 155-157) et signale la répartition genrée des instruments de production dans les métiers de la paysannerie, D. Lett met son lecteur en garde contre la tentation d'essentialiser ces dichotomies culturelles si profondément ancrées qu'elles peuvent facilement passer pour des données « naturelles ».

Au-delà de la mise en évidence de polarités clairement établies, les études portant sur le genre s'intéressent aussi au brouillage des dichotomies, aux phénomènes d'hybridation ou de renversement entre les valeurs du féminin et du masculin. Là encore, D. Lett rend compte avec clarté de l'état des recherches. La tentation est grande, à cet égard, d'interpréter tout écart par rapport à la norme d'une stricte ségrégation des valeurs, des pratiques et des catégories de genre comme le symptôme d'une subversion possible du modèle dominant. C'est un travers dans lequel l'auteur se garde bien de donner. Ainsi la présentation des modèles de masculinité s'attache à rappeler qu'à partir du XII[e] siècle, sous l'influence de la réforme grégorienne, l'état clérical se doit d'affirmer sa précellence par la valorisation de la maîtrise de soi, de sorte que le renoncement à la sexualité se construit comme l'affirmation d'une virilité supérieure et non d'une quelconque féminisation (p. 48-49). Par contre, la disqualification de catégories sociales et religieuses infériorisées (juifs, mendiants ou autre marginaux) passe, quant à elle, par l'attribution de caractères

culturellement marqués par le féminin (p. 54). Cependant, le jeu sur les catégories peut se faire plus complexe, comme dans le cas de la communauté universitaire, caractérisée à la fois par les excès et les turbulences de la jeunesse mâle, par un statut social clérical imposant une forme d'identité asexuée et par une identification à une communauté conçue sur un mode symbolique comme une entité féminine, l'*alma mater* (p. 51-52). Dans ce cas, troublant pour une perception moderne, il convient, pour comprendre une telle construction sociale, d'accepter de se déprendre de modes de pensée marqués par les dichotomies contemporaines. De même, le paragraphe consacré aux pratiques de travestissement s'accompagne d'une mise au point méthodologique qui insiste sur une nécessaire contextualisation (p. 73-74).

On doit donc à D. Lett un ouvrage d'une grande valeur heuristique, reposant sur une très vaste documentation et une connaissance approfondie des dossiers traités. S'il fallait exprimer un regret, ce serait celui de voir le souci de rigueur méthodologique prendre le pas sur la reconnaissance de certaines audaces de la pensée médiévale. Certes, le motif de l'allaitement masculin, spirituel ou miraculeux (p. 125-126), que l'auteur connaît bien pour avoir donné des travaux importants sur ce sujet[2], est à comprendre comme un fantasme masculin dans un contexte dominé par la métaphore collective du sein de l'Église et par une constante inquiétude à l'égard de la survie des nouveaux-nés. Il n'en demeure pas moins que l'image saisissante de Claire d'Assise tétant le sein de saint François relève d'une puissance d'invention symbolique qui traduit, de la part des religieuses mystiques, une capacité à se saisir du répertoire des représentations théologiques et à le remodeler au gré de leurs propres expériences, tant spirituelles qu'existentielles. À force de resituer les expressions les plus originales du système du genre au Moyen Âge dans le contexte d'un monde régi par la pensée patriarcale, on manque peut-être l'occasion d'interroger les moyens qui s'offrent aux groupes dominés, et notamment aux femmes, d'exercer leur capacité d'action dans un univers de pensée masculin. Cette *agency,* selon le terme consacré en anglais, se manifeste avec insistance dans le champ artistique, par exemple dans les œuvres des femmes de lettres. Comme le souligne D. Lett, celles qui nous sont connues appartiennent à un cercle restreint, d'où émerge une poignée de noms : Hildegarde de Bingen, Clemence de Barking, Marie de France, Catherine de Sutton, les *trobaitritz* Marie de Ventadour ou Na Castelloza, Marguerite Porete et, bien sûr, Christine de Pizan. Cependant, outre le fait que l'anonymat assez généralisé de la production poétique en langue vernaculaire laisse dans l'ombre l'appartenance à un sexe ou à l'autre de la grande majorité des rédacteurs ou rédactrices de ces textes anciens, l'examen des œuvres que nous ont laissées les femmes auteures révèle la hardiesse de leur pensée et leur capacité à contrer, par l'ironie le plus souvent, les préjugés défavorables à leur sexe. C'est pourquoi le choix, certes parfaitement compréhensible sur le plan de la méthode, qu'a fait D. Lett de consacrer le tout premier paragraphe de son livre à asseoir l'idée qu'Héloïse, Hildegarde de Bingen et Christine de Pizan « sont citées à tort comme les premières féministes de notre histoire » (p. 9), me paraît pouvoir être discuté[3]. Bien entendu, il serait vain de vouloir rabattre les revendications d'égalité politique et de libération sexuelle des mouvements féministes des XIX[e] et XX[e] siècles sur les conceptions du monde et de la vie en société des intellectuelles du XII[e] ou du XV[e] siècle. Il n'en demeure pas moins que la pensée politique de Christine de Pizan, la puissance visionnaire d'Hildegarde ou le génie poétique de

2. D. Lett, « L'allaitement des saints au Moyen Âge. Un seul sein vénérable : le sein de la Vierge », dans D. Bonnet, C. Le Grand-Sebille, M.-F. Morel éd., *Allaitements en marge*, Paris, 2002, p. 163-174 ; D. Lett et M.-F. Morel, *Une histoire de l'allaitement*, Paris, 2006.

3. À propos de ce débat, on peut signaler la parution d'un recueil de textes réunis par N. Pellegrin éd., *Écrits féministes de Christine de Pizan à Simone de Beauvoir*, Paris, 2010.

Marie de France ne sauraient être réduits à leur apparente adhésion aux valeurs de leur temps. Par bien des aspects, ils témoignent au contraire d'une très claire conscience de la violence des rapports sociaux de sexe et d'une analyse subtile des mécanismes de la domination. Christine, pour ne citer qu'elle, peut sembler acquiescer au dogme de la supériorité masculine, mais c'est le plus souvent pour retourner les armes de l'adversaire contre lui. Elle semble avoir parfaitement compris, avant la lettre, les enjeux symboliques de la « domination par l'outil ». Avec un art consommé, elle confisque à son propre usage les emblèmes virils de la pioche, de l'épée et de la plume pour se construire un éthos de « fille d'étude » toujours prête à « se dresser » pour reprendre le travail grâce à « l'outil de son intelligence »[4]. Si elle feint de se lamenter, au début de la *Cité des Dames*, sur son incapacité féminine[5], c'est pour mieux jeter le ridicule sur l'arrogance et les déviances du discours misogyne : Dieu aurait-il commis une erreur en créant la femme[6] ? S'il y a peut-être quelque anachronisme terminologique à qualifier de féministe un tel discours, on ne saurait cependant nier qu'il ne le cède en rien, en fait d'assurance et d'ambitions intellectuelles, au féminisme contemporain.

Yasmina FOEHR-JANSSENS

Thomas M. CHARLES-EDWARDS, *Wales and the Britons. 350-1064*, Oxford, Oxford University Press, 2013 (« The History of Wales », vol. 1), xx – 796 p.

Treize ans après une magistrale histoire de l'Irlande dans les premiers siècles médiévaux[7], T. M. Charles-Edwards réédite l'exploit d'écrire une histoire en un volume, complète et même fouillée, et se penche cette fois-ci sur un autre espace : ce livre constitue en effet le premier volume d'une histoire générale du pays de Galles, projet au très long cours dont quatre autres volumes sont parus depuis 1980 et dont un cinquième (sur le XIXe siècle) est encore annoncé. L'attente a donc été longue, mais elle valait la peine : on peut dire sans trop s'avancer que cet ouvrage est une somme qui dominera pendant plusieurs décennies l'étude de l'histoire galloise et des mondes brittoniques. Aussi, plutôt que de faire la liste des qualités de ce livre ou d'en donner les résumés (choses tout à fait impossibles), nous partirons dans les lignes qui suivent de ce qu'il n'est pas : le lecteur non averti risque en effet d'être dérouté par certaines de ses caractéristiques, et une mise en garde n'a rien d'inutile.

D'abord, ce livre n'est pas une introduction à l'histoire du pays de Galles dans le haut Moyen Âge. À cet égard, il ne remplace ni ne dépasse le livre ancien mais toujours important de W. Davies, plus court, plus maniable et sans doute plus clair[8]. C'est ainsi que la plupart de la trentaine de cartes que compte le livre de T. M. Charles-Edwards ne sont pas des cartes de synthèse, proposant une cartographie de la géographie politique ou religieuse du pays de Galles au haut Moyen Âge : ce sont pour l'essentiel des cartes visant à illustrer le propos, soit en fournissant des localisations, soit en donnant à voir un point argumenté dans le texte. De même, la rareté des propos récapitulatifs et l'absence de conclusion générale montrent que le projet de l'auteur n'est pas de dégager les grandes

4. CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre des trois vertus*, éd. C. C. WILLARD et E. HICKS, Paris, 1989, p. 7-8, l. 15-28.

5. Voir la citation choisie par Didier Lett, p. 9.

6. CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre de la Cité des Dames*, trad. par E. HICKS et T. MOREAU, Paris, 1986 (« Moyen Âge »), p. 37 : « Ah ! Seigneur ! [...] comment croire, sans tomber dans l'erreur, que ton infinie sagesse ait pu créer quelque chose qui ne soit pas entièrement bon ? »

7. T. M. CHARLES-EDWARDS, *Early Christian Ireland*, Oxford, 2000.

8. W. DAVIES, *Wales in the Early Middle Ages*, Leicester, 1982.

lignes de force de la période. Ce livre ne propose donc pas de synthèses consensuelles sur les grands sujets discutés et disputés de l'histoire du pays de Galles : l'auteur expose soigneusement les différentes positions, mais prend lui-même parti, parfois de façon très nette. C'est le cas, pour ne donner qu'un exemple, de la question d'une latinité insulaire – en d'autres termes, de l'existence ou non d'un latin vulgaire puis d'une langue romane dans l'île de Bretagne pendant l'époque romaine et après. Pour l'auteur, non seulement cette langue a existé, mais elle a survécu jusqu'au VIIe siècle, au moins dans certaines régions et certains milieux ; et il fournit au lecteur une batterie d'arguments linguistiques et épigraphiques allant dans ce sens.

Il n'est donc *a priori* pas question pour le lecteur de lire ce livre de la première à la dernière page. Ce livre est avant tout un précis d'histoire galloise et brittonique du haut Moyen Âge : l'auteur y traite divers dossiers, dont plusieurs se répondent d'un passage à un autre, mais qui ne dessinent l'histoire de la région que comme une sorte de patchwork. Cette impression est confirmée par la longue bibliographie de soixante pages où les ouvrages sont classés par thèmes, et surtout par l'incroyable index de cinquante-quatre pages, extrêmement détaillé : ce livre n'est pas d'abord fait pour être lu, mais pour être consulté. C'est de fait une mine extraordinaire de renseignements et d'analyses sur les sources de toutes sortes (poésie, lois, épigraphie, histoire, hagiographie, etc.). L'archéologie aurait sans doute pu être un peu plus présente, mais elle n'est jamais entièrement oubliée. L'image de ce haut Moyen Âge brittonique est donc dessinée à travers des études précises qui se succèdent et que l'auteur traite toujours de manière exhaustive. Parmi une bonne centaine de dossiers, on mentionnera un peu au hasard, et afin de montrer la variété des sujets abordés, le sens des termes *uncia* et *modius* dans les chartes, l'essor de la dynastie des Merfynion au IXe siècle, le fonctionnement de la métrique galloise, la nature exacte des églises appelées *clas*, ou encore les différentes analyses proposées pour l'ouvrage de terrassement appelé *Offa's Dyke* (le fossé d'Offa).

Contrairement à ce que le titre de la collection pourrait laisser croire, mais conformément à ce qu'annonce le titre du livre, le lecteur n'a pas non plus sous les yeux une simple histoire du pays de Galles, limitée aux seules régions définies comme telles au cours du bas Moyen Âge. Il s'agit d'une histoire « du pays de Galles et des Bretons » entre le dernier siècle de la présence romaine dans l'île et la mort en 1064 de Gruffudd ap Llewelyn, seul souverain à avoir réuni pour un temps sous son autorité l'ensemble des territoires qui formeraient le pays de Galles. L'auteur ne cesse donc de traverser les frontières du pays de Galles pour envisager l'ensemble des peuples brittoniques, surtout (mais pas seulement) insulaires : Gallois au sens étroit, mais aussi Cornouaillais, habitants des régions aujourd'hui situées à la frontière de l'Angleterre et de l'Écosse (royaume des Gododdin, Strathclyde, Cumbria), Bretons vivant parmi les Anglo-Saxons et peu à peu assimilés à cette nouvelle culture, mais aussi Bretons d'Armorique. Ces populations sont, dans de nombreux cas, étudiées ensemble, à la fois pour des raisons pratiques (il n'est pas toujours possible de s'assurer de la provenance de tel ou tel manuscrit, ou de distinguer un poème du pays de Galles d'un poème d'origine cumbrien) et pour des raisons historiques : le lent passage, dont l'auteur montre bien qu'il n'a rien de linéaire, d'une identité « bretonne » partagée à des identités « cornouaillaise » ou « galloise » distinctes est précisément un des rares traits de la période dont l'auteur cherche à dégager la logique sur le long terme. Par ailleurs, ces « Bretons » sont toujours étudiés dans leurs rapports avec leurs voisins et avec tous les peuples qui sont en contact avec eux : avant tout les Anglo-Saxons, que ceux-ci soient Northumbriens, Merciens ou Ouest-Saxons, mais aussi les Romains, les Irlandais, les Pictes, les Francs ou les Scandinaves. Il s'agit donc d'une histoire des Bretons et des Gallois, mais sans cesse replacés dans un environnement historique, culturel ou religieux plus vaste.

Alban GAUTIER

Valérie Toureille, *Crime et châtiment au Moyen Âge (v^{e}-xve siècle)*, Paris, Seuil, 2013 (« L'Univers historique »), 329 p.

V. Toureille, Maître de conférences en histoire du Moyen Âge à l'Université de Cergy-Pontoise, propose dans cet ouvrage une belle synthèse sur le sujet impliqué par son titre. Ce dernier se présente sous la forme de quatre chapitres thématiques : le premier est consacré à la société médiévale et au crime, le second, tout en traitant des figures du crime, s'interroge sur la faisabilité de dresser « l'ébauche d'une sociologie criminelle », le troisième s'intéresse au criminel devant ses juges et, pour finir, le dernier aborde la question du traitement du crime, à savoir la punition et le pardon. Ces quatre chapitres sont divisés à leur tour en sous-chapitres (entre 3 et 5 selon les parties), ce qui rend facile à suivre le fil conducteur de la pensée de l'auteure. Si cette dernière a fait le choix du plan thématique, elle n'en oublie pas pour autant la dimension chronologique, laquelle est bien mise en avant au fil de la démonstration. L'ensemble est accompagné en fin de volume d'une bibliographie indicative. Classée thématiquement, elle fait une place aux publications récentes et aux sources éditées. En revanche, de l'aveu de l'auteure, les sources manuscrites ont été volontairement écartées car trop nombreuses. Les notes de bas de pages permettent, quant à elles, de faire des renvois précis aux sources et à la bibliographie ou d'approfondir judicieusement certains points. Bien construit, l'ouvrage est clair et sa lecture agréable. Sur la forme comme sur le fond ce travail est précis et soigné. À travers des exemples choisis insérés au fil de la plume ou isolés sous forme de petits paragraphes, on perçoit toute la richesse des normes juridiques et des archives de la pratique judiciaire : des juges au travail aux récits croustillants d'affaires criminelles, c'est tout l'univers judiciaire qui se donne à voir.

L'introduction générale du livre pose bien les objectifs que s'est assignés l'auteure : mettre à bas un certain nombre de clichés sur le Moyen Âge et *a fortiori* sur le fonctionnement et l'organisation de la justice, la place et la réception du crime et des châtiments dans la société médiévale ; proposer un bilan historiographique en montrant quelles sont les tendances actuelles de la recherche ; faire un point méthodologique sur les sources dont dispose l'historien en rappelant leurs limites et les précautions à prendre pour les exploiter efficacement ; rappeler que l'analyse d'un tel sujet ne peut pas faire l'économie de la pluridisciplinarité, notamment en intégrant les travaux et les raisonnements des historiens du droit. La dimension historiographique et méthodologique du sujet est présente tout au long de l'ouvrage, l'auteure veillant à inscrire ses propos dans une démarche historique minutieuse et nuancée. Les quatre chapitres s'ouvrent à chaque fois par une courte introduction posant le problème à traiter : par exemple, comment dire le crime ? (chap. 1) ; y a-t-il un profil criminel ? (chap. 2) ; comment s'organise la répression des crimes ? (chap. 3) ; quels sont les enjeux de la répression des faits criminels ? (chap. 4)

En proposant de « faire l'archéologie du vocabulaire », V. Toureille montre bien la difficulté qu'il y a à définir le terme de « crime » et, ensuite, celle d'établir une typologie précise des « crimes et délits ». En effet, elle rappelle qu'il existe une multitude de façons de dire et d'écrire le crime de sorte que l'appréhender revient en fait à s'intéresser à tous ces actes qui heurtent les consciences collectives, les valeurs partagées ou la morale, et mettent en danger l'ordre social. Le crime est donc un acte qui, par définition, évolue avec les changements touchant la société et les rapports entre les hommes et les femmes. Du reste, comme l'atteste la documentation, la société médiévale est, comparée à la nôtre, une société qui entretient une plus grande proximité avec la violence et les armes – et, *in fine*, parfois, avec la mort –, ce qui a des conséquences sur la manière de concevoir et d'envisager le fait criminel. Ainsi, comme le souligne V. Toureille, l'assassinat que l'on considère de nos jours comme un crime grave, voire le plus répugnant, n'appelle pas toujours la réprobation des hommes et des femmes au Moyen Âge. Cela est d'autant plus

vrai lorsque celui-ci est lié à une question d'honneur et de *fama* ; ce dernier peut même, de ce fait, être complètement excusable. À l'époque médiévale, les affaires de crimes de sang sont instruites par les mêmes instances que celles qui s'occupent de traiter le reste du contentieux. L'auteure insiste bien sur le fait que « le procès criminel trouve tardivement son autonomie ». En effet, pendant longtemps, « il n'est qu'un procès civil comme un autre, divisant deux parties, susceptible d'être réglé, comme un procès civil, sur le terrain du préjudice et de la réparation. Il faut plusieurs siècles pour admettre que l'État est légitime à se substituer à la partie appelante et à juger au nom de principes supérieurs ».

Concernant le profil type du criminel, l'auteure montre qu'il est à chercher du côté des jeunes, dont la place est prépondérante au moins dans la délinquance acquisitive, mais également du côté des hommes, les femmes étant bien moins nombreuses devant les instances. Derrière ce portrait type se cachent en fait des profils différents qui s'articulent bien avec la variété des situations. Spécialiste du vol au Moyen Âge, V. Toureille souligne, par exemple, qu'« il n'y a pas d'heure pour voler, pas de lieu non plus, ni de saison et si tout le monde ne vole pas, en revanche, tout se vole ! ». Pour punir ces actes, la justice médiévale mobilise un droit criminel qui a la particularité de ne pas être homogène. Il existe, en effet, une diversité des droits qui renvoie à la multiplicité des tribunaux et des jugements. Cet état de fait n'empêche pas la procédure suivie devant les instances d'être élaborée et respectueuse des droits des plaideurs. Le juge médiéval est tenu de s'appuyer sur des preuves légales, son intime conviction n'étant pas suffisante. Quant à l'idéal de la justice, il consiste à concilier réparation et punition, sachant que, lorsque des peines sont prononcées, celles-ci ne suivent pas obligatoirement ce que la norme prescrit, tout comme la peine prescrite peut elle-même être différente de la peine exécutée. La punition du crime s'inscrit alors entre le désir de frapper fort les esprits par l'exemplarité de certains châtiments et le pardon. L'auteure explique bien que la justice criminelle médiévale ne peut pas s'envisager du seul point de vue de la répression ou de la peine de mort car le roi – et certains princes –, qui détient le pouvoir de châtier, possède également celui de gracier les criminels *via* l'octroi de lettres de rémission ou de grâce.

Outre le fait de répondre aux questions posées en introduction et tout au long de l'ouvrage, la conclusion rappelle qu'il est possible de faire des parallèles intéressants avec la société telle qu'elle se donne à voir aujourd'hui, tout en soulignant également les différences, parfois importantes, entre les sociétés médiévale et contemporaine. Comme l'indique l'auteure elle-même, « en voulant traiter du crime, on ne peut s'empêcher de penser au présent ». Bousculant les poncifs sur le Moyen Âge, V. Toureille montre ainsi que la documentation dont dispose le médiéviste témoigne « d'une communauté qui s'interroge sur la nature des crimes, sur la preuve, sur le traitement des criminels et, déjà, sur celui de la récidive », autant d'éléments attestant que la société médiévale est loin d'être archaïque. De même, l'auteure rappelle que « le millénaire médiéval fonda l'essentiel de nos institutions modernes ». *Crime et châtiments au Moyen Âge* est un ouvrage de synthèse très intéressant, bien organisé et riche sur le sujet ; on ne peut qu'en recommander la lecture.

Isabelle Mathieu

LIVRES REÇUS

ALIX Clément, ÉPAUD Frédéric (dir.), *La Construction en pan de bois au Moyen Âge et à la Renaissance*, Tours/Rennes, Presses universitaires de Tours/Presses universitaires de Rennes, 2013 (« Renaissance »).

ASSER, *Histoire du roi Alfred*, traduction par Alban Gautier, Paris, Les Belles Lettres, 2013 (« Les classiques de l'histoire du Moyen Âge », 52).

AURELL Martin, *Les Stratégies matrimoniales (IXe-XIIIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2013 (« Histoire de famille. La parenté au Moyen Âge », 14).

BERNARD LE CLUNISIEN, *Les Huit Péchés capitaux. De Octo Vitiis*, édition et traduction par André Cresson, texte latin établi par Katarina Halvarson, Paris, Les Belles Lettres, 2012 (« Fragments »).

BOUGET Hélène, CHAUOU Amaury, JEANNEAU Cédric (dir.), *Histoire des Bretagnes, 4. Conservateurs de la mémoire*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Bretagne Occidentale, 2013.

CARRIER Nicolas, *Les Usages de la servitude. Seigneurs et paysans dans le royaume de Bourgogne (VIe-XVe siècle)*, Paris, PUPS, 2012 (« Cultures et civilisations médiévales »).

CHASTANG Pierre, *La Ville, le gouvernement et l'écrit à Montpellier (XIIe-XIVe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013 (« Histoire ancienne et médiévale », 121).

GAUVARD Claude, STELLA Alessandro (dir.), *Couples en justice, IVe-XIXe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013 (« Homme et société », 45).

GENEQUAND Philippe, *Une politique pontificale en temps de crise. Clément VII d'Avignon et les premières années du grand Schisme d'Occident (1378-1394)*, Bâle, Schwabe Verlag, 2013 (« Bibliotheca Helvetica Romana », 35).

GLOMOT David, *« Héritage de serve condition », une société et son espace. La Haute Marche à la fin du Moyen Âge*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2013 (« Histoire »).

GRELLARD Christophe, *Jean de Salisbury et la renaissance médiévale du scepticisme*, Paris, Les Belles Lettres, 2013 (« Histoire »).

GRIGORIU Brîndusa, *Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Yseut*, Craiova, Éditura Universitaria Craiova, 2013.

GUAY Manuel, HALARY Marie-Pascale, MORAN Patrick (dir.), Intus *et* Foris. *Une catégorie de la pensée médiévale ?*, Paris, PUPS, 2013 (« Cultures et civilisations médiévales »).

HICKS Leonie V., BRENNER Elma (dir.), *Society and Culture in Medieval Rouen. 911-1300*, Turnhout, Brepols, 2013 (« Studies in the Early Middle Ages », 39).

HUMBERT DE ROMANS, *Le Don de crainte ou l'abondance des exemples*, traduction par Christine Boyer, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013 (« Collection d'histoire et d'archéologie médiévales », 11).

JACOPONE DA TODI, *Laudes*, éd. Maxime Castro, Paris, Les Belles Lettres, 2013 (« La roue à livres »).

KLAPISCH-ZUBER Christiane (dir.), « Les Femmes dans l'espace nordméditerranéen », *Études Roussillonnaises. Revue d'histoire et d'archéologie méditerranéennes*, n° 25, 2013.

LABÈRE Nelly (dir.), *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, Pessac, Ausonius Éditions, 2013 (« Scripta Mediævalia », 23).

LENOBLE Clément, *L'Exercice de la pauvreté. Économie et religion chez les franciscains d'Avignon (XIIIe-XVe siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 (« Histoire »).

Les Dialogues de Grégoire le grand traduits par Angier, tomes I et II, édition de Renato Orengo, Paris, Société des Anciens Textes Français, 2013 (« Publications de la Société des Anciens Textes Français »).

MÉHU Didier (dir.), *Cluny après Cluny. Constructions, reconstructions et commémorations. 1790-2010*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 (« Histoire »).

MINOVEZ Jean-Michel, VERNA Catherine, HILAIRE-PÉREZ Liliane (dir.), *Les Industries rurales dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2013 (« Flaran »).

OBRY Vanessa, Et pour ce fu ainsi nommée. *Linguistique de la désignation et écriture du personnage dans les romans français en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 2013 (« Publications romanes et françaises »).

RICHÉ Pierre, *Les Lumières de l'an mille*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

ROCH Jean-Louis, *Un autre monde du travail. La draperie en Normandie au Moyen Âge*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

ROCHET Quentin, *Les Filles de saint Bruno au Moyen Âge. Les moniales cartusiennes et l'exemple de la chartreuse de Prémol (XIIe-XVe siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 (« Mnémosyne »).

SAVY Pierre, *Seigneurs et condottières : les Dal Verme. Appartenances sociales, constructions étatiques et pratiques politiques dans l'Italie de la Renaissance*, Rome, École française de Rome, 2013 (« Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », 357).

Vie et miracles de Bérard évêque des Marses, introduction, édition et traduction par Jacques Dalarun, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2013 (« Subsidia hagiographica », 93).

WEBER Benjamin, *Lutter contre les Turcs. Les formes nouvelles de la croisade pontificale au* XVe *siècle*, Rome, École française de Rome, 2013 (« Collection de l'École française de Rome », 472).

Médiévales – Numéros disponibles

3 Trajectoires du sens (1983) – 10,00 €
11 À l'école de la lettre (1986) – 10,00 €
12 Tous les chemins mènent à Byzance. Études dédiées à M. Mollat (1987) – 10,00 €
14 La culture sur le marché (1988) – 10,00 €
15 Le premier Moyen Âge (1988) – 10,00 €
16/17 Plantes, mets et mots : dialogues avec A.-G. Haudricourt (1989) – 10,00 €
18 Espaces du Moyen Âge (1990) – 10,00 €
19 Liens de famille. Vivre et choisir sa parenté (1990) – 10,00 €
20 Sagas et chroniques du Nord (1991) – 10,00 €
21 L'an mil : rythmes et acteurs d'une croissance (1991) – 10,00 €
22/23 Pour l'image (1992) – 10,00 €
24 La renommée (1993) – 10,00 €
25 La voix et l'écriture (1993) – 10,00 €
26 Savoirs d'anciens (1994) – 10,00 €
27 Du bon usage de la souffrance (1994) – 10,00 €
28 Le choix de la solitude (1995) – 10,00 €
30 Les dépendances au travail (1996) – 10,00 €
31 La mort des grands (1996) – 10,00 €
32 Voix et signes (1997) – 15,00 €
33 Cultures et nourritures de l'Occident musulman (1997) – 15,00 €
34 Hommes de pouvoir : individu et politique au temps de Saint Louis (1998) – 15,00 €
35 L'adoption : droits et pratiques (1998) – 15,00 €
36 Le fleuve (1999) – 15,00 €
38 L'invention de l'histoire (2000) – 15,00 €
39 Techniques : les paris de l'innovation (2000) – 15,00 €
40 Rome des jubilés (2001) – 15,00 €
41 La rouelle et la croix (2001) – 15,00 €
42 Le latin dans le texte (2002) – 15,00 €
43 Le bain : espaces et pratiques (2002) – 15,00 €
45 Grammaire du vulgaire. Normes et variations de la langue française (2003) – 15,00 €
46 Éthique et pratiques médicales (2004) – 15,00 €
47 Îles du Moyen Âge (2004) – 15,00 €
48 Princes et princesses à la fin du Moyen Âge (2005) – 15,00 €
50 Sociétés nordiques en politique (XIIe-XVe s.) (2006) – 17,00 €
51 L'Occident sur ses marges (VIe-Xe s.).
Formes et techniques de l'intégration (2006) – 17,00 €
52 Le livre de science, du copiste à l'imprimeur (2007) – 17,00 €
53 La nature en partage. Connaître et exploiter les ressources naturelles (2007) – 17,00 €
54 Frères et sœurs (2008) – 17,00 €
55 Usages de la Bible. Interprétations et lectures sociales (2008) – 17,00 €
56 Pratiques de l'écrit (2009) – 17,00 €
57 Langages politiques (2009) – 17,00 €
58 Humanisme et découvertes géographiques (2010) – 17,00 €
59 Théâtres du Moyen Âge. Textes, images et performances (2010) – 17,00 €
60 La *fitna*. Le désordre politique dans l'Islam médiéval (2011) – 17,00 €
61 La chair des émotions (2011) – 17,00 €
62 Réforme(s) et hagiographie (2012) – 20,00 €
63 Philosophies morales. L'éthique à la croisée des savoirs (2012) – 20,00 €
64 Temporalités de l'Égypte (2013) – 20,00 €
65 Le couple dans le monde franc (Ve-XIIe s.) (2013) – 20,00 €
66 Harmonie disharmonie (2014) – 20,00 €

Vente également en librairie et sur **www.puv-editions.fr**

Retrouvez-nous sur

Bon de commande

À retourner à **Presses Universitaires de Vincennes – Revues – Université Paris 8**
2, rue de la liberté – 93526 Saint-Denis CEDEX France – Téléphone : +33 (0)1 49 40 67 50
E-mail : puv.revues@univ-paris8.fr

Je m'abonne à ***Médiévales*** (nos à paraître, frais d'envoi inclus)

	Prix unitaire TTC	Quantité	Total
• Un an, 2 numéros au prix de 34,00 €* au lieu de 40 € (prix au numéro)			
• Deux ans, 4 numéros au prix de 64,00 €* au lieu de 80 € (prix au numéro)			
• Total abonnement (A)			..............€

* Tarifs applicables uniquement en France métropolitaine. Autres destinations : nous consulter.

Je commande les numéros suivants (voir liste ci-contre) :

•			
•			
•			
•			
•			
•			
•			
Sous total ouvrages			..............€
Participation aux frais d'envoi **(sauf abonnement)** : France et Monaco offerts/UE + Suisse : + 6 €/ DOM : + 7 €/TOM + étranger hors UE : + 8 €			..............€
• Total ouvrages (B)			..............€

Montant total à payer (A + B) : ....€

ADRESSE DE LIVRAISON	ADRESSE DE FACTURATION (si différente de l'adresse de livraison)
Nom/Prénom	Nom/Prénom
Établissement	Établissement
Adresse	Adresse
Code postal	Code postal
Ville	Ville
Pays	Pays
E-mail	E-mail

MODE DE RÈGLEMENT

❑ Règlement par carte bancaire N° ____________________________
Date d'expiration __________ N° de contrôle ______

❑ Règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de : Régisseur de recettes PUV

❑ Virement bancaire sur le compte PUV-Université Paris 8/RGFIN PARIS-BOBIGNY TG
Code banque 10071 – code guichet 93000 – n° de compte 00001001185 – clé RIB 65

Les institutions payent à réception de la commande (facture jointe à l'envoi) – Devis sur simple demande

Date **Signature** bdcmed

IMPRESSION, BROCHAGE



42540 ST-JUST-LA-PENDUE
JUIN 2014
DÉPÔT LÉGAL 2014
N° 201406.0018



IMPRIMÉ EN FRANCE

Abonnements/vente au numéro
Université Paris 8
PUV Médiévales
2 rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex 02
Tél. 01 49 40 67 88
Fax 01 49 40 67 53
puv.revues@univ-paris8.fr
www.puv-editions.fr

Distribution
SODIS
Tél. 01 60 07 82 00
Fax 01 64 30 32 27

Diffusion
AFPU-Diffusion
Tél. 03 20 41 66 95
Fax 03 20 41 61 85

En ligne :
- persee.fr
- revues.org
- cairn.info

Harmonie Disharmonie
coordonné par Ludivine Jaquiery et Christopher Lucken

7 **Christopher Lucken et Ludivine Jaquiery**
Harmonie et disharmonie

25 **Amy Heneveld**
Concordia discors : l'harmonie de l'écriture médiévale

43 **Welleda Muller**
Figures de l'*harmonia mundi* dans les manuscrits et les stalles gothiques en France. Le roi David accordant sa harpe et les anges musiciens

65 **Philip Knäble**
L'harmonie des sphères et la danse dans le contexte clérical au Moyen Âge

81 **Amélie Bernazzani**
« *Ad imaginem et similitudinem Dei* » ? Les personnages qui entourent le Christ mort à l'épreuve de l'harmonie avec le divin

91 **Ludivine Jaquiery**
Esthétique de l'entremêlement dans les portraits du jeune Lancelot et de Claudas de la Terre Déserte dans le *Lancelot* en prose

105 **Pascale Tiévant**
Le nain, une figure dé-mesurée, dans les enluminures des manuscrits profanes des XIVe et XVe siècles en France

121 **Thibaut Radomme**
Guillaume Crétin et la *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem* : les chœurs, les cœurs et la poésie

Essais et recherches

141 **Marjorie Burghart**
Signata de mea marcha : les marques de marchands dans les comptes du péage de Chambéry (XVe siècle)

159 **Marcelo Cândido da Silva**
L'« économie morale » carolingienne (fin VIIIe-début IXe siècle)

Point de vue

179 **Hélène Noizet**
De l'usage de l'archéogéographie

Notes de lecture

Livres reçus



20 €
ISBN 978-2-84292-405-8
ISSN 0751-2708
Médiévales
www.puv-editions.fr